# افتتاحية

## النقد والإبداع

ثمة حوار بين الأدباء والمثقفين حول علاقة النقد بالإبداع، ويحلو لكثير من المتحاورين أن يجعلوا النقد في مواجهة الإبداع وكأنهما حقلان منفصلان تقوم بينهما حدود جاسية، ويرى بعض المتحاورين أن حقل النقد يغلب عليه الفكر والمنطق وأن الإبداع تتركز عملياته في منطقة العاطفة والشعور.

ولعل هذا التصور يفسر ما يجده كثير من الناس من استغراب ودهشة حين يزاول المبدع عمل الناقد، وكأن الاشتغال بالنقد من المحرمات أو مما يبعث على الغرابة والاستهجان حين يمارسه الشاعر او الكاتب، ويبدو الأمر أكثر غرابة حين يمارس الناقد الكتابة الإبداعية، حتى ليخيل لبعض الناس أنه يقترف عملاً محظوراً على الناقد الذي يجب عليه أن يتقيد بحدود ما هو مطلوب منه، ويغدو أي خروج على مهمته الأساسية هو دخول المهرطقين إلى حرم مقدس.

ومن المعلوم أن ممارسة الإبداع ، في الأغلب، سابقة على ممارسة النقد المنهجي؛ فالناقد في حاجة إلى عُدة لها مكوناتها المعقدة من قراءة متراكمة لنصوص مختلفة من مدارس متعددة، ومن معارف نظرية في الأصول والنظريات والاتجاهات والمصطلحات، ولعل مما يزيد دربته في مجال النقد النظري والتطبيقي تجربته في الكتابة الإبداعية أكانت التجربة ناجحة أم فاشلة.

وإذا كان المنطق يفترض أن ليس كل مبدع ناقداً ناجحاً، وليس كل ناقد مبدعاً ناجحاً، فإنه من الصواب أن ليس كل مبدع مبدعاً حقيقياً، وليس كل من يلهج بالنقد ناقداً حقيقياً. فإنه من المنطق ومن الواقع أيضاً أن أدباء كباراً كانوا نقاداً كباراً. ليس ثمة قاعدة يمكن أن نحتكم إليها، على أن ما نحتكم إليه بالفعل هو حقيقة التجربة النقدية والإبداعية. ولعلي أميل إلى أن لكل من النقد والإبداع لغته الخاصة، وكل من الحقلين يفيد من لغة الآخر ضمن شروط، بحيث لا تطغى لغة حقل على لغة الحقل الآخر ، وأرى أن التفاعل بين الحقلين مفيد، حين يدرك كل منهما الحدود الفاصلة لأن بينهما برزخاً لا يبغيان. إن الإبداع سابق على النقد ولكنه يظل في المحصلة الأخيرة ينمو مثلما تنمو التجربة النقدية مع الأيام.

ومن الحكمة ألا نقف عند مقولات جاهزة؛ لأن أخطر ما يتعرض له الفن والمعرفة صدور الأحكام الجارفة الحاسمة على قضايا من منظور التعميم من دون الوقوف على الأعمال نفسها ومحاكمتها محاكمة تجريبية.

◄ هيئة التحرير

# تكوّن الدكتور قسطنطين زريق العقلي

## بمناسبة مرور عشرة أعوام على رحيله

أ.د. أحمد ماضي



قسطنطين زريق

ربما يسأل سائل، بادئ ذي بدء، كيف صار د.قسطنطين زريق علمانيّاً؟ هل لأنه مسيحيّ؟ وهل كلّ عربيّ مسيحيّ «مرشح» ليكون علمانيّاً؟

هذه الأسئلة لا مناص من إثارتها، ذلك لأنّ عدداً، لا بأس به، من رموز الاتجاه الإسلاميّ وأنصاره يذهبون إلى أنّ العلمانيّة هي دعوة تبناها، في الأصل، بعض المفكرين من العرب المسيحيّين. ويزيدون قائلين إنّها بضاعة «غربيّة»، يعني أنّها «مستوردة»، ولا تمتّ برأيهم بصلة لا من قريب ولا من بعيد، للواقع العربيّ، أو بالأحرى الواقع الإسلاميّ.

لن نستعين بآخرين من أجل الكشف عن العوامل التي أسهمت في علمانيّته، والدعوة إليها، من دون كلل أو ملل. سنتعرف إلى هذه العوامل مستندين إليه، إلى د. قسطنطين زريق نفسه. ومن الجدير بالذكر أنّه يعي كيفيّة تكوّنه، والمؤثرات التي أسهمت في تكوّنه الفكريّ. ثمّة عاملان مهمّان في هذا التكوّن، هما:

١ - الطائفة التي انتمت إليه أسرته.

٢ - معاشرة أقرانه من المسلمين.

والسؤال هو: ما هذه الطائفة، ولماذا تعدّ أحد العاملين في توجهه صوب العلمانيّة، الذي ما انفكّ يؤكّد لزومها من أجل العيش بحسب مقتضيات العصر؟

نجد الجواب عند د. زريق. يقول: "إنّه ولد في حضن أسرة تنتمي إلى طائفة الروم الأرثوذكس. وهذه الطائفة عرفت، برأيه، بقلّة تعصّبها وبميلها إلى التّعاون مع أتباع الأديان والطوائف الأخرى في ما يؤدي إلى المصلحة العامّة".(١)

أستاذ الفلسفة في الجامعة الأردنية.

إنّ ما تقدّم يعني أنّ طائفته كانت منفتحة على الطوائف المسيحيّة الأخرى، من جهة، وفي الوقت نفسه منفتحة على الأديان الأخرى، من جهة أخرى. ويلحظ القارئ وجود شرط لهذا التعاون، هو " المصلحة العامة" التي لا يوضحها د. زريق، مكتفياً بذكرها أو الأصح اشتراطها. أمّا الثاني فمرده أنّ أسرته عاشت في دار من الدور الدمشقيّة الواسعة. وكانت ساحاتها ودواوينها وغرف استقبالها وحدائقها مشتركة بين عوائل الدور المجاورة لها. وفيما بعد اضطرّ والده إلى استئجار دار خاصة بالعائلة وحسب. وقد حدث أنّ كلا الدارين كان محاذياً لإحدى مناطق الأكثرية المسلمة، الأمر الذي أدى إلى أن يصاحبهم ويماسيهم ويلتقيهم في حارات المنطقة المجاورة للدارين و "زواريبهما"، كما يقول.

إنّ انتماءه للطائفة الأرثوذكسيّة المسالمة المتسامحة، على حدّ قوله، وقربه من المسلمين، تعاونا في صونه من "شرور التعصّب الدينيّ أو الطائفيّ" (٢)، وفي إعداده "للإتجاه القوميّ العلمانيّ" (٣) الذي تبنّاه، فيما بعد.

هكذا يبيّن د. زريق أثر الطائفة والموقع السكنيّ فيما ذهب إليه لاحقاً.

وبالنظر إلى أنّ طائفته، أعني طائفة الروم الأرثوذكس، كانت مسالمة متسامحة، فإنّ هذه الصّفة انعكست على كافة مدارسها من ابتدائيّة وثانويّة. ولمّا كان د. زريق أحد أبناء هذه الطائفة، فقد درس المرحلتين الابتدائيّة والثانويّة في مدارسها. ونسأل كيف كانت هذه المدارس؟ ما الأجواء التي سادت فيها؟ وهل ثمة دور اضطلعت به في توجّه د. زريق نحو العلمانيّة لاحقاً؟ يقول د. زريق إنّ المدرستين الابتدائيّة والثانويّة التي تلقى تعليمه فيهما، كانتا كغيرها من مؤسسات هذه الطائفة، تتمتعان "بأجواء حرّة مستمدة من مواقف رئاستها العليا.." (٤). وكانتا، في الوقت نفسه، ذات تقاليد اتبعتها "الهيئات الإداريّة والتعليميّة لتلك المدارس" (٥). ويخصّ د. زريق، بالذكر، المدرسة الثانويّة التي تعلّم فيها، قائلاً إنّها كانت من المدارس الدمشقيّة المعروفة "بالجدّ والانتظام والنزعة الوطنيّة" (٦).

والأهمّ من ذلك إنّ هذه المدرسة كان يؤمها عدد من المسلمين. وهؤلاء كانوا يختلطون بالتلاميذ المسيحيّين، في كلّ مكان، من أمكنة المدارس.

"ولم يكن التلاميذ على العموم يتمايزون أو يتخاصمون على أساس الدّين أو الطائفة، بل على العكس، نشأت بين بعضهم -على اختلاف انتماءاتهم الدينيّة- روابط متينة وثقة متبادلة، دامت وأثمرت في حياتهم العمليّة التالية" (٧).

يتّضح، مما سبق، الأثر الذي تركته هذه المدرسة، أعني المدرسة الثانويّة، على وجه التخصيص، في تبلور اتجاهه فيما بعد الدراسة المدرسيّة. ويضيف د. زريق، إلى ما ذُكر، ولادته ونشوءه في دمشق. هذه المدينة " العريقة بتاريخها المديد العائد إلى أقدم الأزمنة والبارز في العهود العربيّة خاصّة، بدءاً بالأمويّين وامتداداً إلى العصر الحاضر.." (٨).

ويشرح د. زريق، باقتضاب، تاريخ هذه المدينة في عهودها المختلفة، ليخلص إلى أنّ نشأته فيها (١٩٠٩-١٩٢٣) غرست فيه "الشعور الوطنيّ المتجرّد من التعصّب الدينيّ أو الطائفيّ والمتطلّع إلى حريّة البلاد العربيّة واستقلالها والمزدهي بأمجاد العرب الماضية وبآمالهم ومطامحهم الجديدة"(٩).

إنّه لجليّ أنّ دمشق بتاريخها العريق، وطائفته ومدارسها- كلّ ذلك كان قد أسهم في توجهه القوميّ والعلمانيّ. وبانتقاله إلى الجامعة الامريكيّة ببيروت، حيث قضى خمس سنوات (١٩٢٣- ١٩٢٨)، بعد نيله الشهادة المدرسيّة عام ١٩٢٣، نتعرّف إلى الأثر الذي تركته الجامعة في عقليته. ويجمل د. زريق هذا الأثر في نمط تفكيره، قائلاً إنّ لتلك الفترة الدراسيّة، آثاراً عميقة في تكوّنه "العقليّ" وتوجهه "السلوكيّ". أمّا تفاصيل هذه الآثار، فهي على النحو الآتي:

لقد ساد في الجامعة جوّ أكاديميّ ليبراليّ، حيث كانت، برأيه، تطرح المعتقدات والأفكار المختلفة داخل غرف التدريس وخارجها وتناقش بحريّة واسعة. وازدهر هذا الجوّ بفضل تأسيس الجمعيات الطلابيّة، وعلى رأسها "العروة الوثقى" التي كان الطلاب يتدربون فيها على المناقشة الحرّة المنتظمة، وعلى الأساليب الديمقراطيّة والتفاعل الفكريّ والاجتماعيّ" (١٠). وقد أسهم هذا الجوّ بنمو نزعات الطلاب إلى نشدان الحريّة والاستقلال لأوطانهم، وإلى الوقوف في وجه الغزو الصهيونيّ، التي كانت أخطاره الأولى قد بدأت تبرز إلى الوجود، على حدّ قوله.

كانت الجمعيّة المذكورة قد تأسست في نهايات الحرب العالميّة الأولى، واستمرّ نشاطها إلى أواسط الخمسينيّات. ومن الجدير بالذكر أنّ د. زريق كان عضواً فيها، عندما كان طالباً، وأصبح فيما بعد، عندما صار عضواً في هيئة التدريس، أحد المشرفين عليها. يذكر د. أنيس صايغ أنّ

الجمعيّة مرت في "مراحل أو مسيرات ثلاث كانت فيها كلّها حاضنة رئيسيّة للعمل القوميّ.."(١١) وفي الثلاثينيّات والأربعينيّات، وهي المرحلة أو المسيرة التي ينعتها د. أنيس ب "العقائديّة القوميّة"، كانت الجمعيّة، والمجلة التي تصدرها، تحت اشراف د. زريق. ويذهب د. أنيس بعيداً في تحديد الدور الذي اضطلع به د. زريق في هذه الجمعيّة، فيقول إنه كان "بطل الجمعيّة المذكورة" ومحور نشاطاتها ومحرّك آلياتها ومفجّر طاقات أبنائها ومفلسف غاياتها ومراقب تحركاتها ومرشد أدائها.."(١٢). لقد كان، باختصار شديد، راعيها ومرشدها، برأي د. أنيس. ويبدو أنّ غلبة العقيدة القوميّة على أعضاء الجمعيّة قد أسهم في ولادة "حركة القوميّين العرب" عام ١٩٥١، وذلك من رحم هذه الجمعيّة. وثمة اعتقاد لدى أمجد غنما أنّ د. زريق كان أحد مؤسسي "جماعة القوميّين العرب" قبل تحوّلها إلى حركة. ومعلوم أنّ د. جورج حبش، وهاني الهندي ود. وديع حداد ود. أحمد الخطيب (الكويت) وصالح شبل وحامد الجبوري واثنين آخرين كانوا من أبرز مؤسسيها الشرعيّين. وهؤلاء كانوا جميعاً طلاباً في الجامعة الأمريكيّة.

إنّ ثمة عدم اتفاق بين الدارسين لحركة القوميّين العرب، والدور الذي اضطلع به د. زريق فيها. ففي حين

يرى ألبرت حوراني في د. زريق مرجعاً "لجيل كامل من القوميّين" (١٣)، يذهب آخرون مذاهب شتّى. ففي اعتقاد د. معن زيادة أنّ د. زريق" وجد في "الحركة" الوعاء الملائم لتجسيد أفكاره" (١٤). أمّا دارسون آخرون يوثق بدقتهم، ومنهم باسل الكبيسيّ، أحد أبرز أعضاء الحركة، فقد أكّدوا أنّه لا يوجد أيّ برهان يدلّ على أنّ الدكتور زريق قد أدّى أيّ دور يتعدى دور السلطة المعنويّة، مع أنّ جورج حبش كان يستشير زريق بشكل دائم حول عمل جمعيّة "العروة الوثقى" بوصف زريق مستشاراً لها" (١٥)، على حدّ قول الكبيسيّ. ويؤكّد هاني الهنديّ الدّور المميّز ل د. زريق في "مجال التثقيف القوميّ" (١٦)، وحسب.

وممّا له دلالته أنّ الحركة، قبل انعطافها نحو الماركسيّة، كانت تطلب من كلّ مرشح لعضويتها" أن يدرّس كتابيه الهامين: "الوعي القوميّ" (١٩٣٩) و "معنى النّكبة" (١٩٤٨).." (١٧).

بهذا المعنى كان زريق، برأي ياروت، من الناحية الفعليّة "رجل دعوة" أكثر منه "رجل تنظيم"، و "أستاذاً" أكثر منه "قائداً"، و "معلّماً" أكثر منه "منظّماً" بالنسبة للحركة" (١٨)

ومهما يكن من أمر، فإنّ أيّ حديث عن جماعة القوميّين العرب وتحولها فيما بعد، إلى حركة القوميّين العرب، متعذر، على الأقل، في المجال التثقيفيّ القوميّ، من دون استحضار الدّور الذي قام به د. زريق، ولو بدا أنّه غير محدّد بوضوح تام، ومختلف بشأنه أيضاً. إنّ الذي لا شكّ، ولا مراء فيه، هو الدّور الذي اضطلع به في جمعيّة "العروة الوثقى" والمجلة التي كانت تصدرها. والدليل على ذلك هو تأثر العديد من أعضاء الجمعيّة بفكره القوميّ.

يقول د. أنيس صايغ إنّ هذه الجمعيّة كانت "مصنعاً للرّجال ومطبخاً للأفكار في كافة مجالات العمل الوطنيّ والبناء القوميّ في عموم الوطن العربيّ..". (١٩)

كان لا بدّ ممّا تقدّم من تسليط قدر من الضوء على دوره في المجال القوميّ، ذلك لأنّه كان رائداً من رواده، فضلاً عن كونه رائداً من روّاد العلمانيّة في الوطن العربيّ. والواقع أنّه يتعذر الفصل بين هذين الاتجاهين (القوميّ والعلمانيّ) في فكر د. زريق.

إنّ ما ساقنا إلى محاولة إيضاح الدّور السالف الذكر، الذي أداه د. زريق هو كلامه على "الجوّ الأكاديميّ" الليبراليّ، الذي ساد في الجامعة الأمريكيّة، والذي ترك أثراً عميقاً في تكوّنه العقليّ، وتوجهه السلوكيّ، على حدّ قوله.

ويضيف د. زريق إلى هذا الجوّ اجتذاب الجامعة لعدد وافر من نخبة شباب البلاد العربيّة المجاورة، الذين كان لاجتماعهم أثره في بناء التطّلع في صفوفهم إلى تحرّر بلادهم واتّحادها تحت الراية العربيّة الشاملة، كما يقول. ويؤكّد د. زريق أنّ هذا التطلّع جاء "مطابقاً ومعزّزاً" لما كان قد تولّد في نشأتي الأولى في دمشق، فتسارع نماؤه فيّ واندفعت تحت لوائه في الفعاليّات الطلابيّة التي كنت اشتركت فيها". (٢٠).

ومن آثار دراسته الجامعيّة، بل لعلّه الأثر "الأول والأهم" ذلك الذي تركه أساتذته من أمريكيّين وعرب فيه. لقد كانوا يسهرون على تربية طلابهم علميّاً وخلقيّاً ووطنيّاً. ومن بين المواد التي درسها، يخصّ د. زريق بالذكر

الرياضيّات والعلوم الطبيعيّة، حيث دربته على "مطالب الالتزام والدّقة في التّفكير وعلى ضوابط التسلسل المنطقيّ والوضوح التعبيريّ في ما أعالج من موضوعات" (٢١) كان عمره في السنة الأولى الجامعيّة خمسة عشر عاماً. وقضى في الدراسة الجامعيّة الأولى خمس سنوات (١٩٢٣-١٩٢٨)، اتّضحت آثارها في عقليته في ما مرّ من عرض. واللافت للنظر أنّ دراسته العليا (١٨٢٨-١٩٣٠) في جامعات شيكاغو وكولومبيا وبرنستن، والتي تعدّ من أهمّ وأشهر جامعات الولايات المتّحدة الأمريكيّة، لم تضعف تلك الآثار، بل على العكس من ذلك، إذ "بقيت ونمت فيّ، بوعي أو دون وعي" (٢٢).

وثمة مؤثرات تعرّض لها د. زريق أثناء دراسته بالولايات المتّحدة، أسهمت في العودة إلى "النزوع الديمقراطيّ" الذي أخذ يتأصّل فيه بفضل هذه الدراسة، والذي كان قد انغرس في نفسه خلال نشأته بدمشق، ودراسته ببيروت. إنّ الخبرات التي اكتسبها في أثناء دراسته أسهمت، من زاوية أخرى، في ترسيخ شعوره "بالانتماء الوطنيّ العربيّ"، وذلك كرد فعل لجهل المجتمع الأميركي بالعرب، وتشنيعه لصورتهم..

ويجمل د. زريق القول في مختلف الآثار التي تركتها نشأته وتحصيله الجامعيّ في بيروت، وفي الولايات المتّحدة، والتي بلورت توجهات أربعة هي:

الاختيار العلميّ والتعليميّ، والانتهاج الليبراليّ الديمقراطيّ، والانتماء القوميّ العربيّ، والاحساس بالمسؤوليّة في تفكيري وعلميّ. وقد يسأل سائل: أين هو توجهه نحو العلمانيّة؟ في اعتقادي أنّ هذا التوجّه الغائب هو جزء لا يتجزأ من التّوجهين الثاني والثالث. وممّا يعزّز ما نذهب إليه أنّه وضع النّهج القوميّ مقابلاً لسائر النّهج- كالثيوقراطيّ أو الشيوعيّ- مؤكّداً أنّ انتماءه لهذا النّهج إنّما هو في نطاقه الواسع" (٢٣). إنّ ما يلفت النظر هو استعماله لمصطلح ثيوقراطيّ، ذلك لأنّ معناه، بالإغريقيّة، سلطة الإله. ومن المؤكّد أنّه يعني الحكم أو السلطة الدينيّة. وهكذا يواجه د. زريق الثيوقراطيّة بالقوميّة، الأمر الذي يعني أنّ القوميّة تتضمّن العلمانيّة.

ويخيّل إلى أنّ د. زريق لم يكن يعدّ العلمانيّة على أهميتها في منظومته الفكريّة، توجّهاً قائماً بذاته. لا يساور د. زريق شك في أنّ مهنة التعليم الجامعي التي زاولها أكثر من أربعة عقود وغيرها من الممارسات في المجال الجامعيّ أسهمت في رعاية التوجّهات المذكورة وتعزيزها. ويمضي قائلاً:

إنّ هذه المهنة، بل هذه "المهمّة" أتاحت له إرضاء نزعاته الأربع أي توجهاته، وذلك عن طريق التعليم والبحث والتدريب البحثيّ، من جهة، والتكوين القوميّ، من جهة أخرى.

وهكذا كان د. زريق أمام التزامين أحدهما علميّ والآخر قوميّ، على حدّ قوله. وقد أصبح هذان الالتزامان مترابطين في نفسه، وساريين في مختلف أعماله، كما يقول. وكان كلّ واحد يقوي الآخر ويثريه، إذا لا تناقض بينهما، برأيه.

إنّ ما تقدّم يسلّط قدراً من الضوء على العوامل التي أسهمت في تكوّن عقليّة د. زريق. وهذه العقليّة لن تتضح، بصورة كاملة، إلاّ بالمزيد من إضاءتها، في الحقول الأخرى.

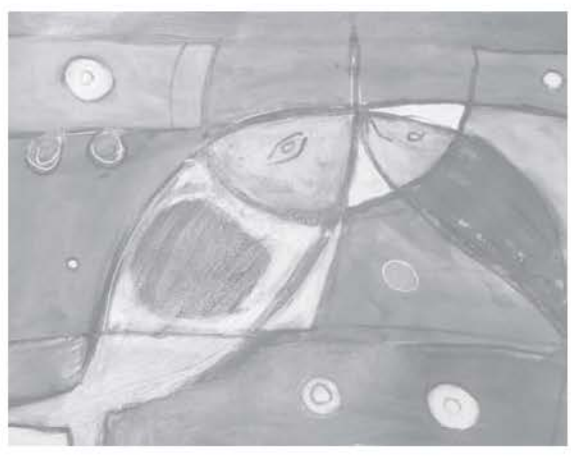
## مصادر البحث ومراجعه:

١ - الأعمال الفكريّة العامة للدكتور قسطنطين زريق، المجلد الأول، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت الطبعة الثالثة، كانون الأول/ ديسمبر ٢٠٠١

٢ - ماجد ذيب غنما، جمعية العروة الوثقى/ نشأتها ونشاطاتها، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران/ يونيو ٢٠٠٢، رياض الريّس للكتب والنشر.

٣ - محمد جمال باروت، حركة القوميّين العرب/ النشأة- التطوّر- المصائر، المركز العربي للدراسات الإستراتيجية، دمشق الطبعة الأولى، ١٩٩٧.

٤ - ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة ١٧٩٨-١٩٣٩، دار النهار للنشر، بيروت، طبعة ثالثة، ١٩٧٧. ترجمه إلى العربيّة: كريم عزقول.



لوحة للفنان شلدي حلود / الأردن

## الهوامش:

١ - الأعمال الفكرية العامة للدكتور قسطنطين زريق، المجلد ١، ص١٣.

٢ - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

٣ - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

٤ - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

٥ - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

٦ - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

* يخصّ بالذكر البطريك غريغوريوس الرابع حداد الذي كان يحتلّ منزلة رفيعة لدى علماء المسلمين وزعمائهم.

٧- المصدر السابق، الصفحة نفسها

٨ - المصدر السابق، ص١٤

٩ - المصدر السابق، ص١٥

١٠ - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

* يقول هاني الهنديّ، أحد طلاب الجامعة، وأحد أبرز مؤسسي "حركة القوميين العرب" إنّ جمعية العروة الوثقى "زودتني بتجربة ثمينة وجديدة في التدرب على بعض آليات الحياة الديمقراطية.." (ماجد غنما، جمعية العروة الوثقى، نشأتها ونشاطاتها، ص٢٦٠).

١١ - نقلاً عن ماجد ذيب غنما، مرجع سابق ص١٤.

١٢ - المرجع السابق، ص١٧.

* في حوار أجرته تريز حداد مع نجيب الرشدان الذي كان رئيسا لمحكمة العدل العليا بالأردن، ومسؤولاً عن إحدى الخلايا السريّة في حركة القوميّين العرب، أكّد أنّ د. زريق كان أحد مؤسسيها. (جريدة الرأي، عمان، ٢٠٠١/٨/٢٥، ص٢٤).

** لم يرغب الحكيم د. جورج حبش بذكر اسميهما، تارة بناءً على رغبتهما، وتارة أخرى، بأنّه لا يتذكرهما. (محمد جمال باروت، حركة القوميّين العرب/ النشأة- التطوّر- المصائر، ص ٧١).

١٣ - البرت حوراني، الفكر العربيّ في عصر النهضة، ١٧٩٨-١٩٣٩، ص ٣٦٩.

١٤ - نقلاً عن: محمد جمال باروت، مرجع سابق، ص ٥٥.

١٥- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

١٦ -أمجد غنما، مرجع سابق، ص ٢٦٠.

١٧ - محمد جمال باروت، مرجع سابق، ص ٥٦.

١٨ - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

١٩- نقلا عن: ماجد ذيب غنما، مرجع سابق، ص١٢.

٢٠ - الأعمال الفكرية العامة للدكتور قسطنطين زريق، المجلد١، ص١٦.

٢١ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٢٢ - المصدر السابق، ص١٧.

٢٣ - المصدر السابق، ص٢٩.

# تقنية اللغة الشعرية ومداراتها

## (سلالتي الريح.. عنواني المطر)

◄ يوسف يوسف

**لغة تفتش عن بنيها**

**عن أراضيها وراويها**

**تموت ككل من فيها**

**وترمى في المعاجم**

محمود درويش

### " مصار لمدائح البحر "

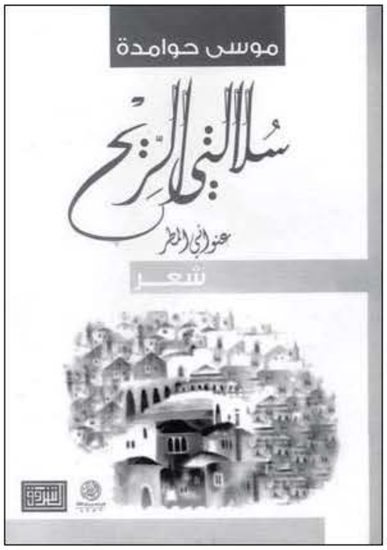
تتنوع المقتربات النقدية التي يمكن للناقد أن يختارها عندما يحاول دراسة تجربة شاعر ما ، ولكن تظل تقنية اللغة الشعرية في هذه التجربة أو تلك من تجارب الشعراء ، واحدة من بين أهم هذه المقتربات في اعتقادنا ، وذلك لأنها تحقق للناقد فرصة طيبة ، لتقديم قراءة نقدية ناضجة، لا تغيّب جماليات التجربة لصالح المضمون أو العكس . وهذه التقنية بدون تحققها بشكل واضح وملموس ، فإن ما نقرأه سوف يبقى أقرب إلى العبث باللغة والمفردات ، منه إلى الحفر الابداعي ، ذي السياق الشعري الرصين، والبنية اللغوية الراقية . ولعله من المفيد في بداية هذه المقالة ، طرح السؤال على النحو التالي : كيف يكون في مقدور الشاعر الوصول إلى حالة من التعبير في مختلف مستوياته ، تسمح للناقد القول بأن تجربة هذا الشاعر تمتاز بالشعرية الحقة ، ومثل ذلك أيضا بالبنية اللغوية الرصينة ذات الجذب الذي لا يقاوم ؟

يرى كثير من المهتمين بالشعر وبجمالياته ، بأن التجربة الشعرية من أجل أن تتميز وتختلف عن سواها من التجارب ، عليها أن تكون أولا وقبل أي شيء آخر ، تجربة في اللغة ، على اعتبار أن المفردة هي أصغر الوحدات التي تقوم عليها بنية القصيدة . وهؤلاء الذين يحملون في رؤوسهم مثل هذا التصور ، إنما يقصدون في الغالب كلا من المعنى والمبنى معا ، وليس أحدهما دون الآخر. صحيح أنه ثمة هناك ما اصطلح على تسميتها بلغة الاشارة ، والأخرى التي تسمى بلغة الانفعال ، إلا أنه علينا من أجل أن تكون أحكامنا النقدية دقيقة وحكيمة ، الانتباه بدقة

◄ كاتب من الأردن.

إلى كيفية قيام الشاعرباختيار الكلمات ومن ثم معرفة كيفية ربطها ببعضها ، وذلك لأن بنية اللغة تؤلف جانبا مهما من جوانب القيمة الجمالية للقصيدة ، على اعتبار أن للكلمات سلوك يرتبط بالتغييرات التي تصيب الثروة اللفظية في ضوء تحليل المعنى (١).

وينبغي أن لا يفهم مما سبق ، بأن اهتمام الناقد بكيفية قيام الشاعر باختيار كلمات قصيدة ما ، ليست الغاية منه الحديث حول صلاحية هذه الكلمات للتعبير الشعري أو عدمها ، وإنما الغاية كما يقول عناد غزوان الكشف عن دلالاتها العقلية بهدف رؤية قوة الادراك عند الشاعر ، ومعرفة مدى ابتعاده عن السطحية والعبثية (٢) . إن الألفاظ في صورها المجردة ، ليس في مقدورها وحدها نفخ روح الحياة في القصيدة ، وإنما هي علاقاتها بعضها بالبعض الآخر هي التي يمكنها تحقيق ذلك . أو فلنقل في تعبير آخر، إنه النسق الفني المعنوي الذي يظهر بسبب علاقة المفردات ببعضها ، هو ما ينبغي الانتباه إليه ، ذلك أنه الذي من خلاله نتبين تقنية اللغة الشعرية ، ومعرفة مدى رقيها . وهكذا إلى السؤال السابق الذي طرحناه وإلى الجواب عليه ، فإن استخدام الكلمات كما هي في أوضاعها القاموسية المعجمية مجردة من أي امتداد معنوي أو دلالي، لا يمكن أن ينتج الشعرية ، وإنما ينتجها الخروج بها عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة أخرى جديدة(٣) . ولعل القارئ إذا ما توقف أمام نص شعري من هذا الطراز ، سرعان ما يرى اكثر من علامة ، تبين قدرة الشاعر على استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية ، وهذه واحدة من أبرز مميزات الشعر الجيد كما يرى محمد غنيمي هلال(٤) . ولما كان من أهم وظائف النقد تركيز الاهتمام على النص الشعري ذاته ، والابتعاد




عن كل ما ليس له علاقة بجوهره الابداعي ، فماذا عن اللغة الشعرية ومدارتها الفكرية في ديوان (سلالتي الريح.. عنواني المطر) للشاعر موسى حوامده ؟ من بين ما يلفت الانتباه في هذه اللغة ، الانزياح في المعاني ، وتنوع طبقاته، وذلك لأن حوامده يمنح الكلمات التي يستخدمها سلوكا عليها المشي في ثيابه ، التي هي من نوع الثياب التنكرية التي يختلف المخفي تحتها عن الظاهر من معنى القصيدة. صحيح أن القصيدة التي يحمل الديوان اسمها هي واحدة من بين قصائد عديدة يحتوي الديوان عليها ، إلا أنه يمكننا اعتبارها المثال الأقرب إلى ما نحن في صدد الحديث عليه ، والذي يتمثل بالانزياح وتعدد الطبقات . وحوامده الذي نراه هنا يحاول الابتعاد قدر المستطاع عن العفوية ، إنما أراد أن يجعل الممكنات المحتملة باستخدام هكذا عنوان ، أحد مراكز الثقل الدلالي حتى في غيرها من القصائد وإن اختلفت طريقة التعبير ، دون أن يغيب عن أذهاننا ميله القوي إلى التلميح، وليس إلى التصريح والمباشرة . ولعلنا لا نبتعد عن الحقيقة إذا قلنا بأنه يبحث

له عن طرس خاص يميزه عن غيره من الشعراء ، ولا يكون فيه صدى لسواه ، ليس في هذه القصيدة وحدها ، وإنما في بقية القصائد التي تبتعد اللغة الشعرية فيها عن السطحية والانفعال ، كليهما معا ، وتنحو باتجاه إرسال صور وإيحاءات غايتها الارتقاء بالحالة الشعرية ، بدرجة لا تقل عن اهتمامه بالمعنى .

هنا وباتجاه فهم القصيدة والكشف عن طاقتها الشعرية وجمال لغتها ، يصبح من بين أهم واجبات القارئ الذي يحبذ إقامة الجدل مع قصائد الديوان ، البحث عن السبب الذي جعل الشاعر يقارب بين السلالة والريح، وبين عنوانه كشاعر . إنسان وبين المطر ، ودلالات هذه المقاربة والغاية منها . وبصرف النظر عن شكل هذا التأويل واتجاهه واختلافه من قارئ إلى آخر، فإنه في هذه المقاربة الابداعية بينه كإنسان وبين الريح والمطر معا، إنما أراد واعتبارا من اللحظة الاولى التي تقع فيها أنظار القارئ على المفردات ، وضع هذا القارئ أمام صدمة القراءة ، وتوجيهه إلى حيث يظنها الطريقة الأفضل لقراءة قصائد الديوان جميعها ، ونقصد هنا على وجه التحديد ، القراءة التي يتوخى صاحبها منها البحث عن أية علامة من علامات تفسير القصيدة ، قد ترد هنا وهناك بين الأسطر ، وليس الاكتفاء برؤية الظاهر الذي قد يكون مضللا أحيانا .

وحينما يعتبر الشاعر نفسه من سلالة الريح ، فإن هذا يعني حركته كمثلها ، وانتقاله من مكان إلى آخر محملا بما تحمل من الخير والمطر. وإذ يجعل عنوانه المطر ، فإن التبادل الحاصل بين المكان الأرضي الذي يفترض أن يكون عنوانه كإنسان فيه والحالة المتمثلة بما يشير إليه المطر الذي يعد سببا للحياة ، إنما تؤكد بمجموعها رغبة حوامده بالخروج من عزلته ، إلى رحابة الحياة ، التي يتوحد فيها مع غيره من البشر، بصرف النظر عن لغاتهم وأمكنة وجودهم. ومعنى هذا فإن الشاعر الذي يقف أمام ذاته، ويحاول الكشف عن القيم النبيلة في الانسان ، فإنما باستخدام لغة لها اتجاهان : واحد للاشارة ، والآخر للتعبير عن انفعاله بما حوله . وإذا صحت المقابلة ، فإننا أمام صورة فنية تحتم الالتفات إليها والتمعن فيها ، كمثل ما تحتم ذلك الأسئلة في الرياضيات والفيزياء وسواهما من العلوم . بمعنى آخر ، فإنه يجب علينا إذا ما رغبنا في تحليل هذه القصيدة ، تقديم تحليل شامل يوجب البحث عن الانسجام بين أجزائها جميعها ، دلاليا وتركيبيا وجماليا ، وذلك لاكتشاف المعنى الحقيقي ومعرفة آلية تمظهره في اللغة الشعرية :

لعلي من أسلاف مغول

أو من نسل قاتل روماني

لعلي من سلالة آشورية

أو من عائلة كردية

من بقايا الهنود الحمر

أو من كاهن أندونيسي

ومما يجب علينا ونحن نقرأ القصيدة ونحاول فهمها والكشف عن أبعادها الجمالية ، الانتباه إلى أن حوامده يستخدم ضمير المتكلم . ولعله في اختيار هذا الضمير دون سواه ، إنما أراد اختصار المسافة المعنوية التي يمكن أن تفصله عن المتلقي . وعلينا أيضا الانتباه للمجازات في

صياغاته ،وللصور الاستعارية، ومثل ذلك لعملية تكرير مفردات بعينها

معي ومضة من سلاح الاله مارس

قبس من نار بروميثيوس

ومعي آيات من القرآن

مزامير من داود

تراتيل من بولص

مقاطع من بوذا

كلمات من عبد البهاء

ومن المهم القول بأن عنوان القصيدة ، ومثله عنوانات لقصائد أخرى ، جميعها تشير إلى أن الشاعر لم يرغب في تقديم اعترافات مجردة عما حوله من الواقع ، وإنما هي مما يدل كذلك على أن حوامده في صراع متواصل مع الوسط الاجتماعي والسياسي والانساني ، وكل هذا تعبير عن حرارة التجربة وصدقها :

منذ أن تكلم الجبل

أصغت الوديان لغناء النهر

منذ أن تلعثم آدم

هبطت بنا الأرض إلى قبوها

من يرفع الظلم عني

من يعلق الصمت لأشنق عبد الذل

من يرفع الحبل قليلا

لأدرب عيني على اختراق السموات

عندما كتب الشاعر الكردي أحمدي خاني رائعته الشعرية الشهيرة (مم وزين)(٥) ، لم يجد أفضل من لغته الأم الكردية ليكتب بها ، على الرغم من إجادته الكتابة بكل من العربية والتركية والفارسية . وآنذاك وحينما سئل عن السبب قال : خشيت إن كتبتها بغير لغة شعبي أن يقال بأننا شعب لا أساس لنا ، فاللغة هي علامة الوجود الأساسية . واللغة أيضا وبحسب الشاعرة نازك الملائكة كنز الشاعر وثروته . وهي أيضا جنيته الملهمة ، ومصدر شاعريته ووحيه (٦).

وقصائد حوامده التي تبين هويته بوضوح ، وكذلك المناخ الأيديولوجي الذي يحلق فيه ، تزدحم بالاشارات ، التي تحتم علينا البحث عن مختلف المعلومات المتراكمة فيها ، على المستويين الجمالي والفكري ، وبغير ذلك فإننا لن نصل إلى حكم نقدي صائب ، يبيح لنا القول بأنه قد نجح هنا ، وأخفق هناك . على سبيل المثال فإنه في قصيدة (لا ندّعي ورعا في الموسيقى ) يكثر من استخدام المجازات . وكما هو معروف فإن المجازات عند استخدامها في حاجة إلى دواعي لذلك ، وهذه الدواعي هي ما يجعلها تتجاوز حدود ما هو ظاهر من هذا الاستخدام ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر التالية : خاتم الغيم . رحم الفكرة. نشوة البنفسج .. مناجاة القرنفل . دالية السماء. صهيل الماضي. سمع الزيزفون . حقيبة الليل . نشوة الطين، وسواها الكثير .

ليس من المعقول نفي القصدية في العملية الكتابية. واللغة الشعرية إنما تقوم عادة على أرضية تقترن بذات الشاعر ، الذي من طبعه السعي لإنتاج أشكال مختلفة من هذه اللغة ، وبحسب ما يحمله مخياله إليه :

نسكن ؟

سوف نسكن في قصيدة جبلية

فوق شرفة من جبال عمان

في حارة من حارات مكة

زقاق من أزقة استانبول

جادة من جادات الحي اللاتيني

ومما نلاحظه في قصائد الديوان ، كتابة حوامده عن الانسان في أهم تجلياته كمخلوق من طبيعته النظر إلى ما حوله ، وعدم محاباة الصمت والقبول بالثبات في المكان. يكتب عنه في وقوفه أمام ذاته ومراياه ، كفرد ، يعيش في واقع ما، على النص الشعري هو الآخر الارتباط به ، والمشي فيه وليس في غيره . وهنا وبحكم ميل الشاعر إلى استخدام كل ما في اللغة العربية من الطاقات ، والعمل على تفجيرها ، فإنه يرتحل في همس شديد القوة مع أبنيته الشعرية ، ليعلن تمرده على الكثير مما هو سائد، فإذا اللغة عنده تأتي في حلل جميلة ، يبتعد فيها عن الرطانة ، ويحلق بها بعيدا في فضاءات تمتاز بخصب اللغة ، التي صار بفضلها للقصائد مستويات ، أو طبقات ، ينبغي التريث أمامه لفهمها

وأنا أقرأ ماركيز

وأنا أعيش مع الجنرال المتقاعد العجوز

تذكرت أسلاف الهنود الحمر

صقيع الغابات الجنوبية

خرير مياه الأمازون

لهيب الشمس في الصومال

سلاسل العبيد غرب إفريقيا

فقر السوريين أيام الأتراك

جوع الماشية والبشر أيام السفر برلك

بناة الأهرامات الفقراء

حفاري قناة السويس الموتى

أعواد الثقاب المحترقة

عند جدول ناشف

قوة احتكاك حوامده بما حوله بالغة الشدة . وما نعتبرها المداخل لتقييم اللغة الشعرية ، تحملنا إلى البحث عن أشياء كثيرة أخرى من بينها ما يعرف بالمعادل الموضوعي ، للحالات الواقعية التي يتناولها شعريا . ومن هذه المعادلات ما يختص بمسائل الخطيئة والعذاب والتماهي في عذابات الآخرين من البشر . ثم إنه معني بمسألة التمرد على شروط النص المألوفة ، وعلى البنية الاجتماعية في شروطها المتوارثة ، فكيف استطاع التعبير عن كل ذلك ؟

جاعلا فضائي ممرا للبوم

سريرا للغرباء

كأس حليب لطائر الرخّ

أبيض أبيض قلب العتمة

تبزغ الخرافة من بيتي القديم

من بيتي الجديد

من ممر مظلم في نور الشمس

ومن ذلك قوله كذلك :

سامحيني يا امرأة

حملتني قبل أن أبصر المهانة

سامحيني أيتها النائمة الجميلة

تحت طين الذكريات

أعترف للنار بأخطاء المجوسي

أعترف للكاهن بآثام الصليب

أقرّ هنا أن الأنبياء شعراء الزمان

دهنوا الشعر بالتراتيل

كسروا الدائرة

نفذوا لمعاصي الطين

إننا وكما يقول الناقد عناد غزوان قد نحسن القراءة دون استناد إلى نظرية جمالية أصيلة ، ولكنا لا نعدّ ممن يحسنون القراءة إلا إذا تكونت لدينا القدرة على أن نحكم بأنفسنا على ما نقرأ(٧) . في قصيدة ( حكمة الكولونيل) مثلا نلاحظ مقدمة تصحّ تسميتها بالمقدمة الافتتاحية إلى متن القصيدة من المعنى وأنا أقرأ ماركيز

وأنا أعيش مع الجنرال المتقاعد العجوز

تذكرت أسلاف الهنود الحمر

صقيع الغابات الجنوبية

خرير مياه الأمازون

وهذه المقدمة هي نفسها التوطئة التي يحمل فيها الجنرال المتقاعد كاتب النص . الشاعر إلى كل ما سوف ترهص به مقابلته له . وإذا ما اندفعنا في قراءتنا كأفراد نحسن القراءة ونقدر على الحكم بأنفسنا على ما نقرأ في الوقت نفسه ، فسوف نرى بأن حوامده إنما يسعى إلى رجم الواقع بحجارة الغضب :

وأنت أيها الروائي الطاعن في الصبر والرويّ

أما توقفت قليلا

لتطعم الجوعى من نثار السرد

أما كان ينبغي

أن تدبّج للكولونيل تلك الرسالة المرتجاة

ولو من باب الخداع والتزييف

أو على سبيل المتعة الذهنية ؟

وباتجاه معرفة مركز الثقل الدلالي في القصيدة ، فإن حوامده الذي يقف فيها أمام جنرال الروائي ماركيز ، يرى الهزيمة في النياشين التي يعلقها هذا الجنرال فوق صدره. وهي قطعا رؤيته نفسها للجنرالات العرب ، يتم التعبير عنها بطريقة باذخة الجمال ، يقول فيها للجنرال . نافذته إلى واقعه العربي :

لم تكن بيكيت لتحرم غودو من المجيء

أو موسى لتمتحن شعبك في التيه

ولم تكن محمدا لتعلمنا السعي والطواف

أو المسيح لتمدّ ذراعيك فوق الصليب

ورحيلك للمسامير

لكنك عن سبق تفكير وترصّد :

تربّصت بالهزيمة والاحباط

حتى آويتهما إلى فراش النياشين

ربّ ذنب جرّه العار

ربّ أوسمة لم تنم على أكتاف حامليها

أمور كثيرة علينا معرفتها ونحن نتوقف أمام هذه التجربة الشعرية الحافلة بالمدهش . لماذا الاحساس بالمتعة مثلا عند قراءة هذا المقطع من قصيدة (راودتني الغزالة عن شرودها )؟

أنت مملكتي

طحين الطفولة وخبز السنوات

أنت وجه قريتي

حيطانها ، بساتينها

ملامح أهلها

هلع حكاياتها ، برودة كهوفها

معاصر العنب فيها

أنت جبال التين والزيتون

سهوب الفضة

وطني أنت

رائحة أمي

وفكرتها عن النصيب

سوف تتنوع الاجابات ، ولكن من المؤكد أن النص الشعري الذي منه هذا المقطع ، استطاع أن يحقق رغباتنا بدون تردد . ربما يرى البعض أن المماهاة بين المرأة والأرض ليست جديدة ، وأن شعراء كثيرين سبقوا حوامده إلى هذه النظرة ، إلا أنه علينا الاعتراف في موازاة هذا ، بأنه استطاع تحويل رغباتنا إلى ما يعادلها على المستوى الفني التعبيري .

إن البناء الشعري لا بدّ أن يتأسس من المعنيين : المباشر وغير المباشر ، ضمن علاقات نفسية واجتماعية وفكرية متداخلة ، على الناقد السعي لاكتشاف القاسم المشترك بينها ، ومثله الذي يجمع بين المعنيين المباشر وغير المباشر(٨). فأما المعنى المباشر في قصيدة (يا دم العراقي) فإنه ليس هو نفسه المعنى غير المباشر فيها ، الذي نصل إليه بالحديث عن زمن النص الممتد بلا نهاية مرثية :

اليوم يذوب حديد السماء

تذوي جدائل التمور

تنزّ جثة الشعر دما حراما

مرارة النشيد

لم تحرس نشوة القصيدة

بياض الموت

ينام في أرض الرافدين

إن الشاعر الحق كما يقول محمد غنيمي هلال هو الذي تتضح في نفسه تجربته ، ويقف على أجزائها بفكره ،

ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر بالكتابة . ولقد سبق القول بأن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية . وفي حالة حوامده الشاعر القادر على التلاعب بالمفردات وعجنها وتقديمها في صياغات متنوعة ، فإنه يعيد إلى الكلمات قوتها الفطرية التي تسمو بها القصائد، وتنأى عن الثرثرة

فليس شعرا هذا الذي يتناثر بلا موسيقى

يسيل بلا قافية أو فراغ مقصود

كنت أدخل القصيدة كما ضباب تجتاحه غيمة

لم يكن يربطني بالإيقاع

ناي أو أنين

قلت : أقول ما يجول بخاطري

أبدأ بما ...

أو كأنما ..

أو كما بدأت ذات مرة بالكاف

لكنها لم تصمد أول السطر

وفرت باتجاه المصطافين في أروقة الكتب

تعلمت من حر الكلمات كره العالم

إننا نتحدث عن صور توحي الصياغات الشعرية بها. وهو حديث حول تجربة في اللغة أيضا ، غايتها البحث عن حياة أكثر استقرارا . ربما تبدو كتابة حوامده عن الأم قريبة من حيث المعنى إلى كتابات سواه من الشعراء الذي يبجلون أمهاتهم ، إلا أنه وهذه ميزة تعتبر لصالحه، حينما يدرك فكرة من الأفكار ، وهذا ما ينطبق على فكرة الأمومة، إنما يدركها في صورة من الكلمات ، وهذه الصورة من الكلمات ، سوف تكون الأساس الجوهري لأسلوبه.

إنه بهذه الذائقة ، يميز قصائده عن غيرها ، فتصبح الاشارة إلى ما يسميها (معاصي الطين ) أكبر من أن يستوعبها حديث طويل حول خطايا الانسان الذي هو ذائقة الطين ومادة شهوته الاولى ولنقرأ التالي :

أعترف للنار بأخطاء المجوسي

أعترف للكاهن بآثام الصليب

أُقرُّ هنا أن الأنبياء شعراء الزمان

ومعنى هذا فإن طريق حوامده إلى امه مليحة، لا بدّ إلا أن تمر من باب الاعتراف بالخطيئة (مضى نحو باب الخطيئة طفل الحرمان) ، وهو نفسه الطريق الذي فيه تعربش خمائل المجرات على يد أمه( كيف آتيك يا دفقة الخلق/ على يديك تعربشت خمائل المجرات) . وكل ذلك لن تختلف أمه عن سواها من مخلوقات الله ( انفردي بالعذوبة/ تلك التي تصاحب الغزالة / تسابق النسيم). وما يكتب عنه حوامده يتمثل في انحطاط الانسان ، ووقوعه في الحضيض( منذ أن تلعثم آدم / هبطت بنا الأرض إلى قبوها) . لقد تحدث عن رحم أمه ، المكان الأكثر دفئا وأمنا في الحياة ، ولكنه إنما يكتب عن المرأة حيثما كانت وليس عن أمه وحدها :

سامحيني يا مليحة

تحت عينيك أقيم خرابي

ومن بين يديك أصنع تماثيلي

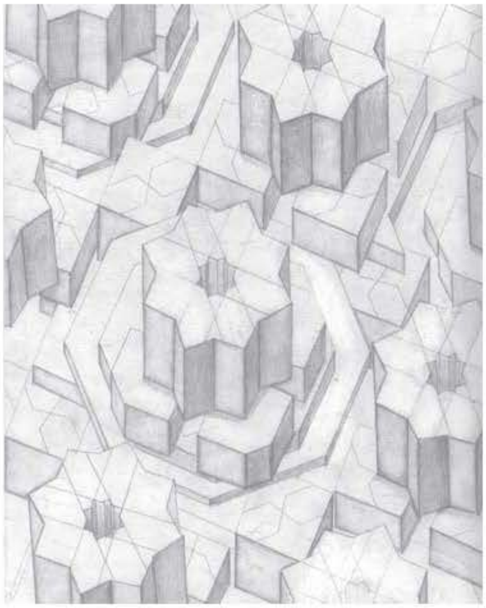
هنا الجمع بين حسرة البلوط ونشيج الكستناء

هنا العزف بين رقصة النار وشق صدر القبر

هنا لا فرق بين أمك التي مضت وأمك التي بين يديك

هنا يصبح في مقدور القارئ العارف التمييز بين صورتين للمرأة : المرأة الأم ( سامحيني يا امرأة / حملتني قبل أن أبصر المهانة ) ، والمرأة الزوجة أو المعشوقة ( عمّريني ببيت يتيم من صنيعك / امنحيني شعبا لينا / وأتباعا مأخوذين ) .

وحوامده في كلمات أخيرة ، يظهر اهتمامه الكبير بالمفردات ودلالاتها العقلية . وهو في هذا الاهتمام ، أبعد ما يكون عن السطحية والعبثية ، بل ومما يركز اهتمامه عليه في الاختيار ، حرصه الشديد على السمو بذائقة القارئ الفنية ، ودعوته للتفكير العميق ، وعلى غرار ما يمكن أن يحدث عند وقوع النظرات . نظرات القارئ على ما يلي من المفردات أو الصياغات ( للمشانق حكمة تخفيها الرهبة ) و ( رائحة الطين ) و ( معاصي الطين ) و ( من يعرف تاريخ جسدي قبل ألفي سنة/ من يملك بيضة الرخ في يده/ من يدلني عليّ ) و( إن الجيوش لا تعمّر أرضا/ ولا تحمي بنفسجة ) و( أغوانا الزبد ) و( أنام على العتبة/ لا أطمح إلى سفك دم اللغة / لأثبت فحولة الشعر ) و( بعد أن فتح نابليون عقول المشرقيين / بعد أن قارعته عكا / بعد أن ألقى طاقيته من على أسوارها/ بعد ان صار إماما للمسلمين / وشيخا للرهبان / صار قلبي معبدا للبوذيين / جنة للبوذيين من ديار الأزهر / ومن نعمة الاستعمار ) .



## الهوامش :

(١) د. عناد غزوان/ التحليل النقدي والجمالي للأدب/ بغداد ١٩٨٥،ص٣٠

(٢) د. عناد غزوان/ نفسه ص٢٢

(٣) جان كوهن / بنية اللغة الشعرية / دار توبقال / المغرب ١٩٧٦،ص١٢٩

(٤) د. محمد غنيمي هلال / النقد الدبي الحديث ، بيروت ١٩٧٣،ص٤١٧

(٥) مما يقوله في هذه الرائعة الشعرية

إن الدنيا التي هي مثل العروس
يكون حكمها عن طريق السيف المسلول
لقد سألت من الدنيا من باب الحكمة
فقلت ما هو مهرك؟ فقالت إن مهري هو الهمة
ولكن ماذا أعمل فالسوق كاسدة
وليس هناك من مشترين للقماش
فالمحبوبة غير مخطوبة لأحد
لذا فهي ذات خط أسود وغير موفقة

(٦) نازك الملائكة/ الشاعر واللغة/ مجلة الآداب البيروتية / تشرين أول ١٩٧١

(٧) د. عناد غزوان / نفسه ص٤٩

(٨) د. صلاح فضل / أساليب الشعرية المعصارة ص١٩

# المدارس المعاصرة في قراءة المأثورات الشعبية

د. عمر عبدالرحمن الساريسي

سوف نعرض في هذه الدراسة، لأشهر المدارس المعاصرة في قراءة المأثورات الشعبية وتحليلها وهي التاريخية الجغرافية ومدرسة التحليل النفسي، والمدرسة الوظيفية، والمدرسة البنائية. وسنشير إلى سائر هذه المدارس في أواخر هذه الدراسة.

## 1. المدرسة التاريخية الجغرافية:

في مطالع القرن العشرين تساءل العالم الفنلندي يوليوس كروان عن المكان الذي نشأت فيه ملحمة كاليفالا الفنلندية، وقد استطاع، باستخدام بعض القرائن اللغوية والمادية، أن يصل إلى بعض أغنيات الملحمة التي نشأت في غرب فنلندا، وبعضها نشأ في جنوبها، ثم سارت هذه الأغنيات بعد ذلك من الغرب إلى الشرق، ومن الجنوب إلى الشمال، وهكذا بدأ كروان في تحليل الملحمة محاولاً إرجاع كل نص فيها إلى ظروفه الجغرافية التاريخية الأولى. (الساريسي، عمر، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، (الدراسة ص١٢٠)).

وقد عرف هذا المنهج، الذي نهجه كروان وسار على منواله ابنه كارل كروان بمنهج المدرسة التاريخية الجغرافية، أو المدرسة الفنلندية، نسبة إلى هذين العالمين الفنلنديين، وقد تسمى بالمدرسة الانتشارية؛ لأنها تعني بانتشار الأعمال الأدبية الشعبية كالحكاية أو الأسطورة أو قصة الحيوان، ومتابعة الزمن الذي انتشرت فيه، والمكان الذي وصلت إليه وسارت فيه.

فهو يفترض أن الحكاية – مثلا – التي توجد لها مئات الروايات الشفاهية لا بد أنها نشأت في زمان ومكان محددين عن طريق عملية اختراع إرادية واعية. (الجوهري، ص٢٢١).

ويفترض أن هذه الحكاية قد ارتحلت من مكان الاختراع في شكل دوائر تتسع باضطراد مثل الموجات الآخذة في الاتساع، وتأثرت بدروب التجارة والسفر، وأفادت في تحديد بعض الأنماط والطرز المعتادة في الحكاية.

ويلاحظ أن الباحثين في هذه المدرسة التاريخية الجغرافية متأثرون، إلى حد بيّن، بأبحاث عالم الدراسات السنسكريتية تيودور بنفي، الذي توصل إلى العهد الأول للحكاية هو الهند، ومنها سارت إلى أنحاء العالم من جهاته الجغرافية المختلفة (سوكولوف ص١٠٤) فكيف نرى العلاقة بين هذين الفريقين؟

---

باحث من الأردن.

قد عمل علماء هذه المدرسة على جمع أكبر كمية ممكنة من الأشكال المختلفة للحكاية أو الأسطورة أو الأغنية، وذلك لإجراء دراسة مقارنة بين هذه الأشكال للوصول إلى الشكل الأول، والأقدم، الذي انحلت عنه سائر الأشكال، وهذا يتطلب أن يتجمع تحت أيديهم قدر كبير من هذه النصوص، وهذا القدر الكبير لا بد له من نظام تنسق من خلاله الحكايات وتصنف، فجاء كارل كروان بالتعاون مع مواطنه أنتي آرني عام ١٩١٣م بفهرسة للحكايات حيث كان دليلاً مرشداً في الدراسة المقارنة للحكايات.

ثم طور هذا الفهرست عام ١٩٢٦م، واقترب من المنهج العلمي لدراسة النصوص الشعبية، ولكن هذا النظام استكمله الباحث الأمريكي تس طومبسون عام ١٩٦٤م، وطوره إلى ما هو عليه اليوم بطرز الحكاية الشعبية الذي جعل الدراسة المقارنة للحكاية أسهل تناولاً. (فون دير لاين، الحكاية الخرافية، ص ٤٥) يمكن تطبيقه على عدد هائل من الحكايات.

ويقوم تصنيف الحكاية الشعبية العالمي هذا على نظام عشري، يمتد من رقم ١ إلى رقم ٢٥٠٠، ويقع في خمسة أبواب رئيسية:

الأول: حكايات الحيوان من ١ إلى ٢٩٩.

الثاني: حكايات عادية من ٣٠٠ إلى ١١٩٩.

الثالث: حكايات المرح واللطائف من ١٢٠٠ إلى ١٩٩٩.

الرابع: الحكايات ذات الأشكال المحددة من ٢٠٠٠ إلى ٢٤٩٩.

الخامس: حكايات غير مصنفة من ٢٤٠٠ إلى ٢٤٩٩.

### وحكايات الحيوان مصنفة على النحو التالي:

- الحيوانات المتوحشة ١ – ٩٩
- الحيوانات المتوحشة والحيوانات الداجنة ١٠٠-١٤٩.
- الرجل والحيوانات المتوحشة ١٥٠-١٩٩.
- الحيوانات الأليفة ٢٠٠-٢١٩
- الطيور ٢٢٠-٢٤٩
- الأسماك ٢٥٠ – ٢٧٤
- حيوانات وموضوعات أخرى ٢٧٥ – ٢٩٩.

وفي قسم الحيوانات المتوحشة مثلاً جعل للثعلب الأرقام من ١-٦٠

وقد نشرت هذا التصنيف الجمعية الفنلندية للفلوكلور F.F.C عام ١٩٦٤م في أحد أعداد مجلتها الفلوكلورية الدورية، رقم ١٨٤ المجلد ٧٥، ووقع في ٥٨٨ صفحة بعنوان the types of the Folktale.

### تجربة شخصية:

وقد قام كاتب هذه السطور بتجربة متواضعة في مجال الدراسة المقارنة للحكاية الشعبية، وذلك أنني جمعت أولاً خمس روايات لحكاية شعبية واحدة بعنوان – اليتيم – اطلعت على نسخها في حكايات مصرية وسورية ولبنانية وفلسطينية وعراقية، وبعد إيراد نصوصها واستخراج عناصرها أجريت مقارنة بين هذه العناصر، ورصدت التأثيرات الجغرافية والتاريخية عليها.

ثم أخذت حكاية من شمال فلسطين وعثرت على نص سوري آخر لها، وقارنتها بنص تراثي مدون في كتاب قصص العرب، وقد تتبعت انتشار هذه الحكاية في الزمان والمكان، غير أن هذه التجربة المتواضعة كما قلنا، ليست تطبيقاً على المنهج التاريخي الجغرافي (الفنلدني) الذي يتطلب آلافاً من صور الحكاية الواحدة، ويتطلب الخرائط والأطالس الجغرافية ودراسة النسب المئوية لأمكنة انتشارها على هذه الخرائط.

## ٢. مدرسة التحليل النفسي

لقد تركزت جهود الباحثين في المدرسة الفنلندية التاريخية الجغرافية على النصوص الشعبية وانتشارها عبر الزمان والمكان، وهو لون من الاهتمام بالثقافة الشعبية وأحوالها، وقد جاء بعدها جهود علمية غايرت اتجاهها هذا، فجعلت تدور حول حاملي هذه الثقافة الشعبية وأحوالهم ونفسياتهم، بل إن جل اهتمام علماء جدد كان قد تركز على التفسيرات النفسية لعناصر الإبداع الشعبي في محاولة استنطاق رغائب حامليها وهمومهم وأحلامهم.

وعلى رأس هؤلاء العلماء زعيم مدرسة التحليل النفسي "سيجموند فرويد" الذي اتجه بتفسير الأساطير والحكايات نحو الرموز الجنسية. (الجوهري ٢٥٠).

فالصراع في الأساطير والحكايات بين الشمس والليل، والعاصفة الرعدية وسماء الصبح، فسر بأنه يصف المعاناة الشهوانية للذكر والأنثى، وأصبح البطل الشمس يفسر بأنه ذكر الرجل، وأما الليل الذي يحتوي الأشياء فأصبح يفسر بأنه رحم المرآة (المرجع السابق).

وقد قام بعض الباحثين بفهرسة الرموز الفرويدية:

- فالعصا والأشجار والمظلات والسكاكين والأقلام والمطارق والطائرات ترمز لعضو الذكورة.

- والكهوف والزجاجات التي تدور حول الرقص والركوب والتسلق والطيران ترمز للاستمتاع بالجنس.

- وتساقط الشعر يرمز لعملية الخصي (الجوهري ص٢٥٢).

ويرى الذين درسوا المأثورات الشعبية من وجهة نظر التحليل النفسي التركيز على حاملي الثقافة الشعبية باعتبارهم العناصر الفاعلة في نشأة عناصر التراث الشعبي، ويرون أن الحكاية تروى بدافع من التسلية واللعب واللهو والدعابة (الجوهري ٥٤٨)، ذلك لأن هؤلاء العلماء تذكروا أن الرغبات المرتبطة بالجنس يكبتها الشعور خلال ساعات اليقظة، أما في ساعات النوم فتصبح طليقة، كما أنها تنطلق في حالات الأحلام والخيال الحر، وهذا في الحكاية – بشكل خاص – من ألوان الإبداع الشعبي، فهي تشكل لونا من الانفتاح النفسي الذي يظهر في اللعب والدعابة (فون دير لاين ص ٥١).

وقد تخطت هذه الأبحاث التفسيرات الفرويدية ذات الجانب الواحد على يد الباحث الألماني " يونج " الذي اشتغل زمناً طويلاً بالأساطير والحكايات الخرافية، وانتهى على أن صور الأمراض النفسية التي تظهر في اللاشعور أو في الخيالات تبدو كأنها تقابل الأساطير القديمة، فسمى هذه الأساطير الأنماط الأساسية التي أصلها الاساطير والديانات القديمة، وتبدو بعض الممارسات اليومية إسقاطا وتفسيرا لها.

فقد فسر السقوط في البحر أو في البئر وحالات الموت والدخول في الغابة على انه عودة إلى عالم اللاشعور (فون لايرلاين ص٤٥).

إننا نرى أن أصحاب مدرسة التحليل النفسي ينحون نحو تفسير الأحداث التي تحدث في الإبداع الشعبي بعامة، وفي الحكاية بخاصة، تفسيراً قائما على معطيات الغريزة الجنسية، فخصام العروسين ليلة الزفاف – في الحكاية – يفسرونه بأنه خوف من فض البكارة أو فزع من الحيض (دير لاين ص١٥) وقطع السلطان للرؤوس حينما يفشل الشاب في حمل ابنته على الكلام معناه العجز الجنسي (المصدر السابق) فهل ترى أن هذه التفسيرات على هذا الأساس أمر لا مفر منه وليس له تفسير آخر؟

هذا هو الجزء الأول من السؤال.

أما الجزء الثاني فهو أثر انتقال الحكاية من بيئة جغرافية وتاريخية إلى أخرى، ألا يمكن أن يطرأ على نصها تحرير ما؟ فكيف نخضع هذا التحرير للتفسير النفسي الذي تقدم؟

يرى أصحاب مدرسة التحليل النفسي وعلى رأسهم فرويد أن نفور الابن من أبيه، في بعض الأحيان، سببه النظرة الجنسية، وهي حب الابن لأمه – كما يزعمون.

ويرون أن تغلب الأب على قلب الأم دون الولد، وهو ما يسمونه عقدة أوديب – نسبة إلى القصة الإغريقية القديمة الملك أوديب ملك أثينا وأبنائه.

ويرون أن الابنة قد تقع في حب أبيها وتخاصم أمها كذلك، وهو ما يسمونه عقدة الكترا نسبة إلى الكترا ابنة أجا ممنون ملك أثينا المذكور.

نلاحظ أن مدرسة يونج في التحليل النفسي قد تخطت مدرسة فرويد في هذا اللون من التحليل/ وذلك بالانتقال من العنصر الفردي إلى العنصر الجمعي وركزت على اللاشعور الجمعي، كما تقدم، وكان هذا مجالاً رحبا لدراسة أصول النتاج الثقافي الشعبي المستكنة في روح الشعب، وتشكل دافعاً روحياً قوياً يكمن وراء الإبداعات الشعبية، أما أبحاث فرويد فلم تصل إلى مرحلة تفسير الإنتاج الشعبي وعلاقته بالروح الجمعي الخلاق، فقد تركزت في إبراز تأثير الجنس في اللاشعور وفي التعبير الإنساني بوجه عام، إن تأثير هذه المدرسة لم يتجاوز معمل التحليل النفسي كما يقول بعض الباحثين.

(نبيلة. قصصنا الشعبي، ص٣٤).

### ٣. المدرسة الوظيفية:

رأينا أن المدرسة التاريخية الجغرافية تعني بالثقافة الشعبية للإنسان، وذلك لسعيها نحو النصوص الثقافية الشعبية التي يحملها الإنسان وينقلها إلى الأجيال والبلدان.

ورأينا أن المدرسة النفسية تعني بحاملي هذه الثقافة الشعبية وأحلامهم المكبوتة التي تبرز على سطح اللاشعور في إبداعاتهم الشعبية.

والآن نتعرف إلى مدرسة أخرى من مدارس قراءة المأثورات الشعبية وتحليلها، وهي مدرسة تأثرت بأبحاث انثروبولوجية عنيت بدراسة الثقافة البدائية للإنسان وبتوارث الشعوب المتحضرة للرواسب الدينية والثقافية لها (الجوهري ص٢١٦).

والأنثروبولوجيا هو العلم الذي يرى الإنسان في علاقته بانجازاته. (قاموس الانثولوجيا والفولكلور).

وقد توسع أصحاب هذه المدرسة الجديدة بدراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية من حيث الوظيفة التي تؤديها بوجه عام، أما فيما يتصل بالمأثورات الشعبية فعنوا بدراسة التراث الشعبي طبقاً للمنهج الوظيفي والاجتماعي (الجوهري ٢٥٥) فجعلوا يدرسون ظواهر السحر مثلاً وسائر المعتقدات لدى بعض القبائل البدائية، ويبحثون عن الوظيفة التي تؤديها هذه الظواهر في حياتهم وفي مجتمعاتهم.

وهذا ما عرف عن عالم فنلندي شهير هو مالينوفسكي الذي عني بالبحث الميداني الانثروبولوجي ودراسة الوقائع في تفاعلها مع البيئات التي تطورت فيها. (الجوهري ص ٢٧٥)

هل نجد ثمة تلازماً بين المنهاج الوظيفي ومنهاج آخر قد يسمى الاجتماعي في دراسة المأثورات الشعبية؟ ترى ما سبب هذا التلازم؟

ويتحدث الباحثون في وظيفة المأثورات الشعبية عن سياق اجتماعي لها وسياق آخر ثقافي، أما السياق الاجتماعي فينصب على دراسة هذه العناصر في الحياة اليومية للناس الذين يتداولونها، وهي حقائق تسجل مع نصوص الإبداع الشعبي لمن يؤيدها من معتقدات وممارسات وتفاعل.

أما السياق الثقافي فهي العلاقة بين هذه العناصر الشعبية وسائر جوانب الثقافة للمجتمع الذي تدور فيه هذه النصوص، فهي تعكس ثقافة الجماعة وتتضمن أوصافاً للشعائر الدينية والمعتقدات المختلفة.

- فالأمثال تساعد على اتخاذ القرارات.

- والألغاز تشحذ الأذهان.

- والأساطير تضفي شرعية على الممارسات السلوكية.

- والأغاني تنفس عن المشاعر المختلفة (الجوهري ص٢٦٤).

كيف يمكننا أن نثبت أن الأمثال قد تساعد على اتخاذ القرارات من القصة التالية؟

أراد المدعي أن يثير عطف المحكمة عليه في قضية رفعها على لص معتاد على السرقة فقال: إذا استطاع الكلب أن يقطف ثمار زيت النخيل من العنقود (أي من وسط الأشواك) فإنه لن يخشى القنفذ " أي أن الشخص الذي عرف عنه اعتياد السرقة لن يتردد في السرقة من جاره".

إن هذا المنهج يضع نصب عينيه دراسة الإنسان في بيئات ثقافية محافظة على تراثها، ثم يدرس النظم السلوكية الراسخة عند الناس، الذين تتوافر فيهم صفات المجتمع، ثم يراقب تداخل هذه النظم السلوكية ويتعرض لها بالتحليل والدراسة، من أجل أن يبرز وظيفة هذه النظم وتأثيرها في طبع ثقافات الشعوب ومظاهرها الحضارية.

إن هذا المنهج يبدأ بالفرد وينتهي بالمجتمع الذي يتفاعل أفراده بعضهم مع بعض، ويتحسس الأصول الثقافية التي طبعت السلوك والعادات فيه، ولا بد أن تكون عناصر المأثورات الشعبية واحدة من هذه الأصول.

ولقد جاءت إلى فلسطين، في الثلاثينات من هذا القرن باحثة فنلندية واتخذت من قرية ارطاس، من أعمال بيت لحم، مركزاً لدراسة الظواهر الثقافية الشعبية في حياة الناس، في هذه المنطقة، التي ولد فيها المسيح عليه السلام. وقد اتخذت هيلما جرانكفست هذه من المنهج الوظيفي هذا منهجاً لدراسة الثقافة الشعبية، بما فيها من

أدب شعبي وعمران وملابس. وكانت تسأل عن تفسير لهذه الممارسات في أمور الزواج والموت والدفن وتربية الأطفال. وهذا التفسير الذي يبديه الفلاحون في أريافهم لطقوسهم المعاشية هو الدافع الفردي وراء المظاهر الحياتية، ثم إنه وراء المستوى الحضاري للمجتمع بأسره، وكان يحرص على الوصول إليه أيضا الباحث الأنثروبولوجي مالينوفسكي في القبائل البدائية في استراليا، وهذا ما يمكن أن نرى فيه الوظيفة التي تؤديها الإبداعات الشعبية في حياة المجتمعات وفي تكوينها الحضاري.

ولقد رأى الباحثون في وظيفة الحكاية، في هذا التكوين الحضاري للمجتمعات تنوعاً في هذه الوظائف وتعدداً فيها:

١. فقد ينشد الناس من الحكاية حينما يروونها التسلية والمتعة، وكبارهم في السن يرونها لصغارهم حول مواقد النار في الشتاء أو في لحظات الذهاب إلى الفراش، في ساعات النوم، ولا شك أن الناس كلهم يستمتعون بأسلوب القص الشعبي، لأن الحكاية تقوم لهم بوظيفة نفسية لا مجال لإنكارها، فهي مجال تحقيق أمالهم ولو في الخيال، ومجال طموحاتهم ولو في الحديث.

٢. فضلا عما فيها من وظيفة بيولوجية يبدون فيها الرغبات المكبوتة للخروج من قيود الجسد، بالطيران على البساط أو في قطع المسافات في أزمان قياسية.

٣. وقد تقوم الحكاية في المجتمع بوظيفة تعليمية تثقيفية، يقوم بها الكبار والصغار، حينما يسربون إليهم المعتقدات التي يريدون أن يغرسوها فيهم بطريق الشعور أو اللاشعور، فيعلمونهم الأخلاق الحميدة وينفرونهم عن الأخلاق السيئة، إلى غير ذلك من القيم المعنوية للحضارة الشعبية السائدة في مجتمع من المجتمعات.

٤. وتبقى وظيفة رابعة تقوم بها الحكاية، وهي تدور بين الأجيال، إلا وهي الوظيفة الاجتماعية، ونعني بها ما تحمله من طوابع محلية في العادات المتبعة بين الناس، فيما يضطربون فيه من طقوس ترافق مراحل الحياة منذ الولادة، مروراً بحفلات الختان والزواج والحياة الأسرية وطقوس معايشتها، وانتهاء بعادات الدفن ومراسمه وما يلازمه من شعائر اجتماعية، ترسبت منذ القديم وظلت متداولة محترمة كأنها دين قديم. (راجع الساريسي الحكاية الشعبية ص١٣٢).

## تجربة شخصية

في دراستي الجامعية للحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني تجربة ثانية ألخصها فيما يلي:

بعد أن عرضت لمناهج دراسة الحكاية الشعبية، الأنثروبولوجي والفنلندي (التاريخي الجغرافي) والنفسي والوظيفي، اتخذت المنهج الوظيفي وسيلة لفهم الذهنية الشعبية التي أفرزت هذه الحكاية.

وتحت عنوان وظيفة الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، كانت الوظيفة الاجتماعية هي: صورة المرأة في الحكاية، والزواج والأسرة، وكسب الرزق والبيئة، ونقد المجتمع، والأرض.

والوظيفة الاعتقادية (عرض لأثر الديانات القديمة والسماوية وخاصة الإسلام) والوظيفة النفسية.

سالت الباحثة الفنلندية هيلما جرانكفست الحاجة حمده من قرية أرطاس عن الخرزة الزرقاء التي ربطتها في طاقية حفيدها، فقالت لها: أنها ضد عين الحاسد، فلا يصيب حاسد هذا الطفل بالحسد إلا تمتص هذه الخرزة شر الحسد.

فعلقت هذه الباحثة على هذه الخرزة بأنها تشبه تماماً مانعة الصواعق التي توضع في أعلى نقطة في العمائر، تمتص الصواعق التي تصيب المباني وتفرغها في سلك ينتهي في التراب.

فما هي الوظيفة التي أدتها الأداة الشعبية الخرزة الزرقاء في حياة أهل الريف في منطقة بيت لحم؟

هل هي الوظيفة الاجتماعية؟ أم التثقيفية العقائدية؟ أم هما معاً؟

## ٤. المدرسة البنائية

وآخر هذه المدارس التي نعرض لها في هذه الدراسة هي المدرسة البنائية، والبنائية في الحكاية مثلاً – كما يعرفها أحد أبرز مبدعيها – هي "وصف للحكايات وفقاً لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع (نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي ص٢٥).

والبنائية، أو البنيوية كما تعرف في الدراسات الأدبية الحديثة، "نزعة عامة في التفكير، شغلت الباحثين في كل فروع البحث العلمي، في العلم والفن واللغة والدراسات الإنسانية على السواء" (نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي ص١٨).

وقد أخذ أصحاب هذه المدرسة يعنون بالنص نفسه لا بالعناية بانتشاره في الزمان والمكان، كما كان يفعل أتباع المدرسة التاريخية الجغرافية، ولا بالعناية بصاحب النص وحالته النفسية، كما يفعل أصحاب مدرسة التحليل النفسي، ولا بالعناية بما يؤديه النص من وظيفة في خدمة المجتمع كما كان يصر باحثو المدرسة الوظيفية.

ويمكن أن تشرح البنائية أو البنيوية بأنها الشيء الكلي الذي يتحدد سلوكه لا بعناصره المفردة، بل حيث تتحدد العمليات الجزئية بطبيعة الكل الداخلية"..... وقد يطلق على هذا المنهج أسم المورفولوجيا.

والمورفولوجيا – في اللغة – دراسة الشكل أو الأشكال، وتعني في علم النبات دراسة الأجزاء المكونة للنبات وعلاقة بعضها ببعض وبالكل، وبمعنى آخر دراسة بنية النبات. (بروب – ص٤٨).

فهل تدرك العلاقة بين هذا المعنى في بناء النص الشعبي وبين معناه الأصلي في النبات؟

وقد عرف التحليل المورفولوجي (البنائي) بأنه فاصل للحكايات وفقاً لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء (بعضها ببعض) ثم علاقتها بالمجموع. (نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي ص٢٥) ولقد وضع هذا التعريف الباحث الروسي الفلوكلوري الشهير فلاديمبر بروب، الذي يعده الباحثون الأب الشرعي لهذه الحركة الجديدة في قراءة النصوص الشعبية وقد وضع كتابه في مورفولوجيا الحكاية الشعبية عام ١٩٢٩م باللغة الروسية، وقد صدرت له ترجمة انجليزية عام ١٩٥٨م، لكنه لم يعرف بين الناس إلا في السبعينات (الجوهري ص٢٧٣).

وقد انتقد بروب تصنيف أرني السابق الذكر في المدرسة التاريخية الجغرافية، لأنه يصنف الحكايات الشعبية على أساس المضمون، إذ قد يؤدي الفعل الواحد في الحكاية عدة حيوانات، لذلك لجأ إلى التصنيف على أساس البناء وليس المضمون، والتنميط على أساس البناء يناسب البحث العلمي السائد في الخمسينات والستينات، وقد كانوا من قبل يهتمون بالطرز والموتيفات وهي جزئيات ( الجوهري ص ٢٧٥ )

وقد اصطنع بروب الوحدة الوظيفية وحدة أساسية جديدة في الحكايات.

والوحدة الوظيفية فعل من أفعال شخوص الحكاية بصرف النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية الى اخرى (نبيلة ابراهيم ، قصصنا العشبي ، ص ٢٦). وهذه الوحدات الوظيفية لشخوص الحكايات تعد من وجهة نظر بروب المحتوى الأساسي للحكايات.

وتظل هذه الوحدات الوظيفية ثابتة على الرغم من تغير الوسيلة التي تنفذ بها الأفعال من تغير شخوص الحكاية.

وقد اهتدى بروب، من خلال دراسته للحكايات الروسية دراسة استقصائية، إلى أن عدد الوحدات الوظيفية التي تتحكم في جميع الحكايات الروسية تبلغ إحدى وثلاثين وظيفة، ولكن ليس معنى هذا أن كل حكاية فيها هذا العدد من الوظائف، حيث توجد حكايات تخرج عن هذه الوحدات. وهذا ينطبق على الحكاية الشعبية والخرافية في جميع أنحاء العالم وليس في روسيا فحسب.

وهذا عرض موجز لبعض هذه الوحدات الوظيفية وأرقامها ورمزها:

١- الغيـــاب – يغيب أحد أفراد الأسرة من البيت – ورمزه B

٢- التحذير – تحذير البطل – ورمزهY

٣- مخالفة التحذير – (التحذير) ورمزه σ

٤- الاستطلاع – يقوم الشرير بمخالفة استطلاعية، € .

٥- الحصـول – يحصـل الشـريـر على معلومات عن ضحية €.

٦- الخداع – يحاول الشرير أن يخضع ضحيته ليختطفه أو يستولي على ممتلكاته،

٧- الاستسلام – تستسلم الضحية للخداع ومن ثم تساعد عدوها من غير قصد – θ

٨- الشر - يتسبب الشرير في أذى أو ضرر أحد أفراد العـائلـة - وتحت هـذه النقطـة تسعـة احتمـالاً لايقـاع الشـرA.

٩- التوسط – إعلان سوء الحظ أو الفقدان – يطلب أو يؤمر البطل ويسمح له B ، ورسوله بالذهاب – الحادثة الموصلة – وتحتها خمسة احتمالات.

١٠- بداية الفعل المضاد – يوافق الباحث أو يقرر القيام بفعل مضاد C.

١١- المغادرة – يغادر البطل الوطن ↑ .

١٢- الوظيفة الأولى – يتم اختيار البطل والتحقيق معه والهجوم عليه ، مما يمهد الطريق لحصوله إما على أداة سحرية أو مساعدة، وتحتها عشره احتمالات D

١٣- ردة فعل البطل – يتفاعل البطل مع أفعال من سيكون المانح ..E الـخ .

نستطيع أن نطلع على سائر هذه الوحدات الوظيفية (الموصلة إلى رقم ٣١) لنرى منها أحداث الحكاية الشعبية والخرافية من بدايتها إلى نهايتها، وذلك من كتاب، "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" الذي ألفه الآنف الذكر الفلوكلوري الروسي الشهير عام ١٩٢٩، وترجمه د. أبو بكر أحمد باقادر و د. أحمد عبد الرحيم نصر عن الانجليزية، وطبعه نادي جدة الأدبي عام ١٩٨٩، وذلك على الصفحات ٨٢- ١٣٦.

## ٤ـ مدارس أخرى قديمة ( كلاسيكية )

تعرفنا في الفقرة السابقة على المدارس الحديثة في قراءة المأثورات الشعبية وتحليلها وفهمها، وهذه المدارس معاصرة يعود أغلبها إلى أوائل هذا القرن العشرين، فهل ترى أن هذه المدارس والنظريات قد سبقتها مدارس ونظريات أخرى؟ أجل، إن هذه النظريات لم تأت أولاً، فمنذ شرع الغربيون في البحث فيما عندهم من فولكلور منذ أوليات القرن العشرين، نشأت مدارس واتجاهات كانت رائدة في وقتها، ولكنها مع تقدم الزمان وتطور أدوات البحث وأسس الدراسة الإنسانية أصبحت قديمة، واستنفدت أغراضها وحلت محلها المدارس المعاصرة التي عرضنا لها في الفقرة السابقة.

ونحاول في هذه الفقرة التعرف الى هذه المدارس والاتجاهات القديمة:

### ا ـ المدرسة الميثولوجية

بعد أن جمع الأخوان جريم في أواسط القرن العشرين في ألمانيا، ألواناً مختلفة من الإبداع الشعبي لدى الشعب الألماني، وجمعا قدراً جيداً من الحكايات والأساطير، جعلا يتعمان النظر في هذه الحكايات ليصلا إلى أصولها الأسطورية الأولى، وكيفية انتشار هذا الأصل وسيرورته بين الأجيال. وكانا يريدان من دراسة هذه النصوص الأسطورية الأولى الاطلاع على الأصول الثقافية للشعب الجرماني، وأرادا إعادة تركيب العقلية الجرمانية القديمة من دراسة المؤثرات الثقافية على ثقافات الشعوب المتوارثة والمتعـددة الأشكال، التي تحدرت من أصل واحد مشترك ( الجوهري ص ٢١٢- ٢١٦ ).

ويذكر ماكس موللر من بين الباحثين في هذا الاتجاه الذي يرى أن الحكايات الشعبية موروثات باقية من الأساطير القديمة ( العنتيل ص ٧١ ).

وقد اعترض بعض الباحثين على ما جاء به أصحاب هــذا الاتجــاه فقــالــوا: إنــه يستحيـل تفسيـر التشـابـه في مـوضـوعـات الحكـايـات على أســاس علم الأساطير ( الجوهري ص ٢٨٦ ).

ورأى هؤلاء المنتقدون أن البديل الأنسب في دراسة نصوص الحكايات الذي أثر فيها أكثر، هو الصلات الجغرافية والتاريخية، وعلى أساس هذه الصلات كان انتشارها بين الحدود اللغوية والأجيال، وهذا ما عرف بالنظرية الانتشارية أو النظرية الشرقية أو نظرية الاستعارة، ( سوكولوف ص ٩١ ).

### ٢ـ المدرسة الأنثروبولوجية

وتركز هذه المدرسة دراستها على الإنسان باعتباره مدار علم الأحياء البشري أو البيولوجيا السلالية، وهذا هو مفهوم علم الأنثروبولوجي ( قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفلوكلور ص ٢٨٧ ).

وفيما يتصل بالحكايات الشعبية وألوان الابداع الشعبي يظهر الباحثون في هذه المدرسة الأساس الثقافي، ويذكرون أنها بقايا حفريات لثقافات الماضي البعيد، لكن ليس على أساس الأسطوري كما تقدم، وذكروا أن هذه النصوص تتوالد ذاتياً بين أيدي الشعوب المتحضرة حينما تتوارث رواسب دينية وثقافية بدائية . ( الجوهري ٢١٦- ٢٢٠ ).

ومن أبرز علماء هذه المدرسة أندرولانج، وهي تحفل بعلم اللغة والمنهج المقارن في أبحاثها (العنتيل ، ص ٧١ )، وتسعى إلى إضفاء صفة الروحية على الظواهر الطبيعية وتفسيرها الشعبي من البيئة المحيطة بالانسان ( سوكولوف ص ١٠٦ ).

ومما اخذ على اتجاه هذه المدرسة، ان اعتقاداتهم بوحدة العقل البشري وبوحدة قوانين تطور الثقافة

الشعبية البشرية وبالجوهر الروحي للمعتقدات الدينية لا يكاد يحكمها ضابط علمي ثابت ( الجوهري ص ٢٢٠ ).

### ٣ - المدرسة الإيدولوجية

وهي " جهود علمية تهدف الى استخدام مواد التراث الشعبي كرأس مال سياسي لتدعيم مواقف ايدولوجية معينة " ( الجوهري ص ٢٣٤ ).

فقد برز هذا الاتجاه – استخدام الفلوكلور لأغراض سياسية – في عهد المانيا النازية، فطالب المسؤولون علماء الفلوكلور بالكشف عن العناصر الجرمانية الأصلية في التراث الشعبي لألمانيا المعاصر.

وقد ظهر هذا الاتجاه أيضاً في الاتحاد السوفييتي (السابق) منذ الثورة البلشفية عام ١٩١٧، حيث طالب المسؤولون بدراسة مضامين معينة مما تحويه الأعمال الشعبية بأنواعها المختلفة، وذلك كالصراع الطبقي والطبيعة الاجتماعية في المادة الشعبية (الجوهري ٢٤٩)

### ٤ - المدرسة التاريخية.

وقد عنى الباحثون فيه بالمنشأ التاريخي، بمختلف عناصر التراث الشعبي للوصول إلى فهم التطور الذي يوصل إلى كل عنصرمن العناصر الفولكلورية المتوارثة (الجوهري ص ٣٦٣ ).

### الخلاصة.

بعد أن فرغنا من تقديم ما قدمنا في هذه الدراسة يحسن بنا أن نأتي على تلخيص ما حاولنا أن نقدمه فيها.

لقد وقفنا وقفة مناسبة لتوضيح المدارس المعاصرة في قراءة الأدب الشعبي كالمدرسة التاريخية الجغرافية التي عنيت برصد انتشار الأغنية أو الحكاية أو المثل عبر الزمان والمكان، ومدرسة التحليل النفسي التي ركزت على حاملي هذه الثقافة الشعبية ونفسياتهم ورغباتهم وأحلامهم، والمدرسة الوظيفية التي اهتمت بالثقافات البدائية للانسان وبتوارث الشعوب المتحضرة لهذه الثقافات والرواسب الدينية، والمدرسة البنائية التي دارت حول النصوص نفسها وحول علاقة اجزائها بعضها ببعض وعلاقة هذه الاجزاء بالمجموع. ثم عرضنا عرضاً سريعاً لمدارس اخرى كلاسيكية لم تعد معروفة هذه الأيام كالمدرسة الميثولوجية التي تبحث عن التشابه في موضوعات الحكايات القائمة على الأساطير، والمدرسة الانثروبولوجية التي تركز على الانسان باعتباره مدار علم الاحياء البشري والمدرسة الايديولوجية التي تستخدم التراث الشعبي لتدعيم مواقف ايديولوجية معينة والمدرسة التاريخية التي تنمو نحو فهم التطور الذي يقع في العناصر الفلوكلورية الموروثة.

---

### المـــراجــــع .

**أ- المراجع العربية :** ١. ابراهيم نبيلة، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، ١٩٧٤.

٢. بروب، فلاديمير، مورفولوجية الحكاية الشعبية، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وزميله، النادي الأدبي، جدة، ١٩٨٩.

٣. الجوهري، محمد، علم الفلكلور، النظريات والمناهج، الجزء الأول، دار المعارف، مصر ١٩٨١.

٤. حسنين، فؤاد، قصصنا الشعبي، دار الفكر العربي، ١٩٧٤٧.

٥. الساريسي، عمر، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٠.

٦. الساريسي، عمر، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص ، دار الكرمل، عمان ١٩٨٤.

٧. سوكولوف، يوري، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، ترجمة عبد الحميد الحواس وزميله، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

٨. العنتيل، فوزي، الفولكلور ما هو؟ دار المعارف بمصر، ١٩٦٥.

٩. فون ديلاريني، فريدريتش، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة ابراهيم، سلسلة الألف كتاب، دار النهضة مصر، ١٩٦٥.

١٠. كراب، علم الفلوكلور، ترجمة أحمد رشدي صالح، دار المعارف، ١٩٦٧.

١١. هولتكرانس، أيك، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلوكلور، ترجمة محمد الجوهري وزميله الطبعة الأولى، دار المعارف، مصر، ١٩٧٣.

**ب- المراجع الأجنبية :** ١. The types of the Folkale. F.F.C. No ،Vol ، ٧٩٦٤ ,٧٥

# أزمة القصة العربية القصيرة بوصفها نوعا أدبيا

فخـري صـالـح

هل تمر القصة العربية القصيرة في أزمة حقا؟ هل تخبو ويتضاءل عدد قرائها ويهجرها كتابها إلى عالم الرواية الأكثر رحابة وجذبا للقراء وإغراء لدور النشر؟ أم ان الضجيج الذي يثور منذ عدة سنوات حول أزمة القصة القصيرة كنوع أدبي هو مجرد تفصيل صغير في خطاب الأزمة الذي ما فتئنا نسمعه ونردده دون ان نبحث في الأسباب الحقيقية المتصلة بانسداد الآفاق التي تؤدي إلى الازمات المتلاحقة التي يعبرها العرب المعاصرون؟

المثير في هذا الجدل الدائر حول القصة القصيرة أن كتاب القصة القصيرة في العالم العربي يغضبون عندما يقال إن هذا النوع الأدبي اللافت، في شكله وعوالمه، قد خبا ولم يعد يثير اهتمام القراء؛ وينبري هؤلاء الصامدون الأوفياء للقصة القصيرة للدفاع عنها لأنها الهواء الذي يستنشقونه وإكسير الحياة الذي يبقيهم على قيد الكتابة.

لكن رغم دفاع كتابها الحار والمتحمس للقول بأنها حاضرة بقوة في المشهد الثقافي، إلا أن القصة القصيرة لا تعيش عصرها الذهبي. لقد سدت الرواية الأفق، وصار على القصة القصيرة أن تبحث لها عن بقعة ضيقة تحت الشمس. ولم تستطع الندوات المتتابعة التي انعقدت في عواصم ومدن عربية عديدة خلال العامين الماضيين أن تعيد لهذا النوع الأدبي المدهش، الذي يقيم بين الرواية والشعر، إذا جاز لنا تبسيط المسألة بهذه الصورة، الزخم الذي كان يتمتع به في ماضي الأيام.

لقد أصبح هذا النوع الأدبي مهمشا خلال العقدين الماضيين، مع أنه كان فيما مضى على رأس هرم الأنواع الأدبية، من خلال غزارة الإنتاج اللافتة وتميزها، والأعداد الكبيرة من كتاب القصة الذين واصلوا الكتابة بلا انقطاع في هذا النوع على مدار عقود من الزمن. دور النشر، ووسائل الإعلام المختلفة، بدأت تنصرف عن هذا الشكل من أشكال الكتابة السردية. أما الكتاب فبدأوا يرتحلون

---

ناقد من الأردن.

في اتجاه كتابة الرواية لأنها تحظى باهتمام القراء ودور النشر ووسائل الإعلام، وتتربع في دائرة الضوء، وتغري بكتابتها بسبب الجوائز الكثيرة في الوطن العربي والعالم التي ترصد لها، كما أنها مطلوبة للترجمة أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية. وذلك في الوقت الذي تبدو القصة القصيرة منزوية لا تحظى بالطلب ولا يقبل عليها القراء.

هذا الحال لم يكن حال القصة القصيرة في سنوات الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات من القرن الماضي. بل كان عكسه هو ما تشهده الثقافة العربية. فالصحف والمجلات كانت تتنافس في نشر القصص، والمجموعات القصصية كانت تتربع على عرش دور النشر الحكومية والأهلية، والنقاد كانوا يتبارون في الكتابة عنها، وعن كتابها البارزين في ذلك الزمان. لربما يعود ذلك إلى نشوء القصة القصيرة على صفحات الصحف السيارة واهتمام الصحف بهذا النوع الأدبي القريب في عوالمه من المادة الصحفية من خبر وتحقيق وتعليق سيار على الأحداث. كما أنه قد يعود إلى وجود عدد كبير من كتاب القصة البارزين في تلك العقود: محمود تيمور، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، ويحيى الطاهر عبد الله، وحتى نجيب محفوظ، وزكريا تامر، وسميرة عزام، وغسان كنفاني، ومحمد عيتاني، وجمال أبو حمدان، ومحمود الريماوي، ومحمد زفزاف، ومحمد خضير، وآخرين كثيرين لا تحيط بهم الذاكرة.

لكن خطاب الأزمة الذي يميز الكلام على القصة القصيرة لم يمنع من تصاعد الجدل حول القصة سواء من حيث مكانها في مراتبية الأنواع الأدبية، أو فيما يتعلق بوظيفتها الثقافية، وصلتها بالتحولات السياسية والإجتماعية. فمن جهة تبدو الأنواع والأشكال ثمرة تحولات نصية داخلية تبلغ بها حدودا معينة تنعطف بعدها لتستعين بأنواع وأشكال وصيغ أخرى للتعبير. وهذا ما حصل مع نوع القصة القصيرة التي تطورت من الحكايات الشعبية والحكايات المجازية، المروية على لسان الحيوانات مثل كليلة ودمنة، لتبلغ ذروتها الكلاسيكية في أعمال كتاب مثل غي دي موباسان وأنطون تشيخوف وإدغار ألن بو. لكن هذا الشكل، الذي يروى في شريط لغوي قصير حسب تعريفات الشكلانيين، سرعان ما بدأ التراجع والتواري، واضمحل الإهتمام به، بعد ثورة تكنولوجيا المعلومات حيث غزت المدونات والتقارير التي تبث على الشبكة العنكبوتية كل شاشة حاسوب. كما نافست التقارير المسموعة في الإذاعات، والمرئية في الفضائيات هذا الشكل الموجز المكثف آخذة منه سلاسته مقربة إياه من مادة الحقيقة والحدث اليوميين.

اللافت للإنتباه هو أن الرواية، شقيقة القصة القصيرة، تشهد ازدهارا مدهشا في لغات العالم جميعها؛ بل إن هناك عودة إلى كتابة روايات كلاسيكية تتعدد أجزاؤها فتحكي عن أجيال متعاقبة في عدد من الصفحات قد يصل الألف أو أكثر. فهل اختطفت الرواية شكل القصة القصيرة وجعلته جزءا أساسيا من بنائها، وهل حلت الأشكال الحديثة من المعرفة والترفيه والمتعة محل كتابة موجزة تتأمل العالم الداخلي للإنسان؟

ليس لدي جواب حاسم على مثل هذه الأسئلة الملتاعة التي يطرحها كتاب القصة ومحبوها، خصوصا أن هذا

النوع من الكتابة يشهد انحسارا على مستوى العالم كله لا في العالم العربي وحده. ومن ثم فإن الأمر يحتاج إلى بحث وتأويل على مستوى اللغات والثقافات المختلفة في مشرق الأرض ومغربها، شمالها وجنوبها.

ما يمكن قوله هو أن القصة القصيرة لم تصل نهايتها كشكل محوري في الثقافة العربية، وعلى الصعيد العالمي كذلك. ومن هنا يبدو الحديث عن نهاية القصة القصيرة، وضرورة تأبينها، أو على الأقل تجاوزها نحو أشكال أخرى من الكتابة تسد مسدها وتقوم بدورها ووظيفتها الثقافية، نوعا من الرجم بالغيب والركض وراء حديث النهايات الذي أثبت رعونته وتسرعه في حقول الفكر والثقافة خلال السنوات الأخيرة. لكن جوهر الفكرة التي تشدد على تراجع دور القصة القصيرة كشكل مهيمن في الحياة الثقافية العربية، وعلى تخلخل مكانتها واندحار وظيفتها، يظل صحيحا بمجمله. كما أن عالم الكتابة مفتوح تموت فيه أشكال وتولد أشكال وتعود إلى الحياة أشكال طواها التاريخ. والقصة القصيرة من ضمن هذه الأشكال الإبداعية التي ابتدعها الإنسان، وحملها دورا ووظيفة، ويمكن أن تتقدم أو تتراجع، يزداد الاهتمام بها أو ينقص، تأخذ مكان الصدارة في الكتابة والنشر أو يهملها كتابها وتحجم دور النشر عن طباعتها.

هذا هو وضع الشعر والرواية والسيرة الذاتية، والكتابة النقدية، وما بينها أشكال هجينة ومستدعاة من الماضي، أو مستقبلية أملتها شروط التاريخ والممارسة الإجتماعية، والتقنيات والإختراعات المختلفة من سينما وتلفزيون، وهواتف نقالة، وأجهزة حاسوب، وشبكة عنكبوتية، إلخ ما حمله إلينا التطور التكنولوجي المتسارع في هذا الكون المنطلق بحيث نلهث إذا حاولنا اللحاق به.

لكن ما قلته لا يعني أن القصة القصيرة ستظل هكذا في منطقة الظل، وعلى حواف الأنواع الأدبية، فالتطورات التكنولوجية الهائلة، والتوجه نحو النشر الإلكتروني، والإنتشار السريع للمدونات، قد يعيد القصة إلى الصدارة يوما من الأيام لأسباب تتصل بوجازة هذا النوع الأدبي وميله إلى التركيز والكثافة وقصر شريطه اللغوي، ما يجعله سهل القراءة أسرع في الوصول إلى القراء.



# إبداعـــــــــات

- عـــواصـــف الـبـــوح - شعر
- مسحت بـــدمـــع شفتي - شعر
- القبـــــرة والظـــلال - شعر
- إمــــرأة الأقحـــوان - قصـــة
- مـــــوعـــــــد - قصـــة

# عواصفُ البـــوح

عيسى بطارسه

بَعيدَة ..

بَعيدَة ..

وبَيني وبَينَكِ بحرٌ وبرٌّ

وبرٌّ وبحرٌ وبحرٌ وبرّ.

وبَيني وبينَكِ مَنفى الأماني العَزيزة

ما شتّتَ الوهمُ منها على طُرُقاتِ الجُنونِ

وما في صَقيعِ السّدودِ ..

وما في صَحارى الجُحودِ

إحتضَرَ!

وبيني وبينَكِ صرحٌ منَ المُستَحيلِ

الذي لا انكِسارَ لهُ، لا انطفاءَ،

تُلعثِمُ خَطوي على طرُقاتِ حياتي خُطاهُ.

ولم يبقَ في الوُسْعِ ألا أقرّ:

بأنَّ الوليدَ الوّديعَ، البديعَ الجَميلَ الرّقيقَ

الذي أبدَعتْهُ لنا شهوةُ القلبِ

من صُلبِ أحلامِنا،

والذي ليسَ أكثرَ منهُ على الأرضِ

ما يستَحقُّ الحياةَ،

يمرُّ مُرورَ الكرامِ سَريعاً إلى مُنتَهاهُ!

وأنَّ الحياةَ التي أخطأتْهُ على الأرضِ

لا تستَحقُّ لديَّ الحياهْ!

وهذي عَصافيرُ عُمري تكادُ

تفرُّ أواخِرُها من جِرابي،

ولم ألقَ بعدُ على الأرضِ رُكناً أليفاً

يُمارسُ قلبي لديهِ طُقُوسَ هواهْ.

إلى أينَ يمكنُ أن تأخُذَني الأمنياتُ

وقد أضرَمَ النارَ في رِيشِها المُستَحيلُ ..

إلى أيِّ شطٍّ،

---

شاعر من الأردن.

إلى أيِّ عهدٍ،

إلى أيِّ نجمٍ،

إلى أيِّ مَنفى ..

إلى أيِّ آه؟؟

* * * * *

تباركَ هذا الغريبُ الهُويّةِ،

ذو الَجبروتِ الذي قَبَضَتْ يدُهُ

شُعلةَ الحقِّ والخلقِ،

لو قالَ للقلبِ حينَ رأى

في الهُروبِ خلاصاً من الحبِّ:

عُدْ .. عادَ!

أو قالَ للقلبِ لو ما تَعثَّرَ:

قُمْ .. قامَ!

أو قالَ للحبِّ لما تَناثَرَ مثلَ الشّظايا

وماتَ غريقاً ببحرٍ من الوَهمِ:

كُنْ ..كانَ!

حتى إذا حَجبَتْ عن عُيوني السماءَ

غيُومُ الشّكوكِ الغَليظةُ،

لو ضاقَ حولي الوجودُ،

وقد هدّني تعبُ الأنتظارِ،

على ناصياتِ الزّمانِ الشّحيحِ،

إذا ما غَزَتني ظُنُوني،

إذا خانني ذاتَ يوم يقيني،

إذا ما تعثّرتُ يوماً بدربي إليكِ

ببعضِ جُحودٍ وبَعضِ جَفاءٍ ..

إذا ما غَضبتُ،

إذا ما يَئستُ ..

أتى هارعاً فارعاً دارعاً،

ليُكبّلني وليُغلقَ حولي الجهاتِ جَميعاً

سوى ما يطلُّ عليكِ،

سوى ما يقودُ يَماماتِ فِكري إليكِ،

ويرسُمُ عينيكِ بالشّوقِ

فوقَ امتداداتِ رُوحي.

وملءَ الأُفُقْ!

وألمحُ وجهَكِ مثل الضّياءِ الرّقيقِ

تطلُّ عليَّ مَلامحُهُ وتمدُّ يداً لي

تُخلّصُني من ظُنوني،

وتَرفُعني من غَرقْ!..

غريبٌ لهُ قُدرةُ الخلقِ يَهتِفُ
من فوقِ سُورِ الزّمانِ القصيِّ أنِ:
- انْهَضْ!
فأنْهضُ .. ألقي بنَفسي إليهِ، عليهِ،
ليَزرَعني في حُقُولِ التّلهُّفِ،
نخلاً يُطاولُ عُنقَ السماءِ،
وحدَّ الفضاءِ ..
ويفتَحُ فيَّ التّلهّفُ شوقاً إلى الشِّعرِ،
والحبِّ،
أبصرُ نَعناعةً تستَمِدُّ شَذاها من اللهِ،
تمسحُ وجهَكِ فيه
فيخضرُّ حولي الوُجودُ،
وتَزهو الأماني، تُبرطِعُ حوليَ مثلَ الفراشِ
تُحيطُ بقَلبيَ ..
يُصبحُ فيَّ مُستَطاعي بأن أتلمَّسَ وجهَكِ،
من آخرِ الأرضِ،
أشربُ من راحَتيكِ، على البُعدِ،
كأسَ نبيذٍ جديدهْ!
وأخطفُ مطلعَ هذي القَصيدَهْ!

* * * * *

بَعيدهْ ..
بَعيدَهْ ..
وأصحو من الحُلمِ ..
يصحُو بيَ الحلمُ ..
يا للأمنياتِ التي لا تموتُ،
ولا تجدُ الدّربَ .. دربَ الحياةِ،
تحُومُ على لهبِ الحلمِ،
تضربُ وَجهي بأجنحةٍ
من دُخانٍ ونارٍ .. فأصحُو
وحيداً على ضوءِ شمسٍ بليدَهْ!
تمرُّ بأفقِ حياتي ببُطءٍ
بكلِّ حقائقها المُستَفزَّةِ،
تكسرُني ألفَ نِصفٍ،
وتجفلُ روحي،
تحطُّ سُنُونُوّةُ الحبِّ حينئذٍ
على أفقِ روحيَ مُثخَنَةً بالجِراحِ!
تُعلّمني أن أعيشَ بدونِ حياةٍ ..
تُعلّمني أن أموتَ بدونِ مُواتٍ،
وأنتِ بعيدهْ!

بَعيدَةٌ ..

وقاربُ شِعري تَعِبٌ!

ينوءُ بأحلاميَ العَاصياتِ،

ينوءُ بطُولِ انتِظاري،

ينوءُ بمُرٍّ احتِضاري،

وتيهِ انكِساري!

بأوجاعِ رُوحي،

بجُهدي وسُهدي،

وقد ملَّ .. ملَّ مُقارعةَ المُستَحيلِ،

وكسّرَ مجذافَهُ موجُ وهمٍ

يهبُّ إلى الخلفِ مثلَ ضَجيجِ الغَضَبْ.

بَعيدَةٌ ..

ولو أنتِ أصغيتِ يوماً بقَلبِكِ لي،

لنَشيجِ حُروفِ الجديدةِ،

لكنتِ ذُهلتِ على أنني

ما أزالُ أمارسُ وِزرَ الحياةِ ولا أنتحِرُ!

وأحملُ في القلبِ شوقاً بحجمِ فَراغٍ

يغطُّ يداً في الظلامِ

وأخرى تُمسّدُ شعرَ الصّباحِ لديكِ ..

ولا أنكسِرُ!

وكيفَ أخبّئُ عن أقربِ الناسِ

صوتَ انْهِيارِ السّدودِ،

وهدْرَ الرّعُودِ،

وأكتمُ في القلبِ حرقَ!

وكيفَ أداري بِشِعري صواعِقَ شوقي،

بخوضي عواصِفَ بوحي!

إذا جُنَّ في الروحِ برقٌ.

وأرضى الحياةَ تمرُّ..

وتتركني في صَقيعِ احتِراقي

وحيداً ..

وحيداً ..

بدونِ حياه.

لوس أنجيليس أول نيسان/ابريل ٢٠٠٨

# مسحتَ بدمعِ شفتي

غسان تهتموني

لكأن الطين تجذر في النص وأغفى

شبها للوجه اللوحة والأسرار

تعلم أنك قاب قميص

ترفع للخاصرة خابية الحلم

أنك راودت بنصف العتمة

خ ر روب العين

بين الرسم وبين الجسم وجدتك

ووجدت قلامة ريش

من سابق لون في المضمار

ووجدتك من وضح الصدفة

ذوب المنديل

لقيا الورد ومزمور الثوار

لكأن الفجر المعقود برمشك

أضمر للفيروز قلادته

شجرا للبوح النازف من لغتي

شجنا للماء وللأنهار

دونك جسدي فاحمله

واسرج للصحو دفاتره

لكأن أناملك الوضاءة بالحزن

شرعت للدرس منازله

جادت للخط الأخضر سندسه

واحتفلت كل الأشعار

شاعر من الأردن.

دع للعش ذبال الشمع زقاق

دع للجسر بقية دمع

لصبا حمل القلب وتاق

تفطن للنصف الآخر في الكمّ

تسبح كالطير بعرف الماء

وتجيد الضحك الوثاب بقلب الريح

تنسى الوجه بعافية الجسر سحاباً

وأراك تصيب حطام العمر مرارا

لا تأبه للعزلة فيك

وتغض الطرف عن الوجع الكامن في الأزهار

لا تجرح خطا في الكرّاس

وتميز اللون بخد الطفل

أن انتبذ الجوع بكاء

أسرف في الليل بكاسي

للكم حقيقته أيضاً

لا تتكأ صمتا في الوجنات

تشتاق لكمٍّ أقصر من ليل الفقراء

ولصندل يدنيك من القلب

بعيد الوحل

لا تمتاح الماء من البئر

باذن الأهل

لم تحرثْ للنرد شعاب الخوف

ورفعتَ لأزرق موت موتي

ضبُّ البيداء تأخر

فحملتَ الماء بجورب رمل

ومسحت بدمع شفتي

لتعد على الأتراب خصال العشق

مثلك لا يضحك

مثلك لايبكي

مثلك يمضي

بالمنديل لآخر عشب في الكون

ولا أحداً يدري

# القبـّـرة و الظـــــلال

سلطان القيسي

" عاد.. من شهقة في سرير الموت ليخبـــرني أنني لـــم أزل أنـــا "

عاد في الفجر يحدو ..
و كان الفراش الفضولي يحدو وراءهٌ
على ساعديه كواكب من ياسمين ..
وعلى منكبيه الطيور تغني
ويحكي الهوى سرّهُ في التماع العيون

ومشى مطفأَ الوجهِ
لم ينتبه كيف غاب المدى و انتهى .

وجهها..
كان طيفاً يلاحقه كلما كان يعوي
على نفسه كالذئاب، فيهرب من نفسه
ليتها..
لم تغبْ ..ليتها لم تكن.
عاد في الفجر يسخر من حزنه
لا يؤرقه وجع الأرض تحت خطاه
و لا يشغل البال أيّ سؤال :
لماذا خُلقنا ؟
و كيف خلقنا ؟
و كيف نموت غداً ؟
تتحرش فيه الكواكب
و الصمت و الظل و القافيات ..سدى
ثم تشرق خطوته بنزيف
بُعَيّد انغراس صنوبرة في مدى دربه
يُبلع الجرح طينا ..سدى
ثم يسأل في حسرة : ماالعمل ؟
ثم تلمع في باله فكرة
فيعدل شكل السؤال ..
فيصرخ في دهشة : ما الأمل ؟
فيجيب الصدى :
"هو حلم يراوغ كي يكتملْ"
ثم تعجبه القافيه

شاعر من الأردن.

فيمشط شعر قصيدته في خجلٍ

حين يسمع صوت المجاز ..

و يراه على مقعد في حديقة أحلامه

يصنع المعجزات

فيقول : إذن ألف شكر لهذا المجاز.

عاد في الفجر يشبه ظلا

تهدده الذاكره :

"إن مشيت إليّ سأقطع مشيك

ثم سأرميك في غابة لكناياتيَ الماكره"

كان يمشي بلا هدفٍ

فيمر على النافذه

و يرش زهورا قضى ألف عام

يقطعها و ينسق ألوانها..

و معانيَها كي تكون قصيدته أو وصيّته ذات يومٍ

و يتمتم آيات شعرٍ و يرمقني

أتظاهر بالموت ..

ثم يغيب تهدّج صوتهِ

و لا ينطفئ..

أتذكّر أني لمحت على وجنتيه وطن

كان يرعبني صوته

كان يرعبني شكله

بيد أن القصيدة صادقةٌ

حين تهجس لي :

"إنه متعب من تقاليد هذا الزمن "

يشبه الموت ..كان يغني

أغانيَ نَوْحٍ على المقبره..

قبّره..

حجبت وجهه..

يا ترى ..

هل هوالشبح المنتظرُ؟

عاد في الفجر لا يشبه الذكريات

و لا موعدا قد يكون وقد ينتحرْ

ومضيئا كظل المرايا

و تخرج منه روائح ورد الجبلْ

حين يسأل في أمل بالإجابة :

كيف يكون الأمل ؟؟

كان في بطىء شمس تودُّ الشروق

يسير إلى شجر الكستناء

يرتب عزلته كيف يهوى ..

و يهوي ..

على صخرة في الفضاء
يعدّ أغاني للشهداءِ
ويصرخ :
"عشرون ألف..
وناموا على موتهم هانئين
و على كاهل الجهد ما برحوا يحملون
جراح الثكالى
أسرَّة جرحى
و مابرحوا يهتفون:
مرحى ..مرحى
لزغاريد هذا الرصاص"

كان شهر الظلام يخبّئ في جيبه مطراً
و جفافا وبرداً وجوعاً
و لم يستطع أحد للرجوع سبيلا
و غاب الغيابُ
و مات الغرابُ
و لا لم يوارِهِ تحت التراب ..بشرٌ
والمطرٌ
لم يزل ينتقم من دخان الحروب
و لم يرجعوا

عاد من آهه متعباً
خائفا ..باحثا عنه في ورق الجوز..
في ورق الذاكره
عبثا ..وسدى
عاد يبحث عن ظله ..لم يجد أحداً
عاد ..يبدأ من حيث لا أنتهي
فجأة ..سقطت خطوةٌ في بحيرة ماءٍ
غسل الماء كل تجاعيده
عاد هرولةً نحو مرآته
لم يرَ أيّ شيء على وجه مرآته
قال : سوف أكسّرها كسفاً
حين أبعثُ ..
مات.. و لم يطرق الموت أبوابه
و قرأت و صيته ..
قال: لن أكتملّ
ثم واصل حين تملكه سحر قافيته :
ما الأملٌ؟؟

عمان ٢٢/ابريل /٢٠٠٩

# امرأة الأقحوان

د. محمود العزازمة

كنت في السادسة من عمري ، حافي القدمين ، أتسلق الصخور ، وأقفز هنا وهناك ، والمبهج أنني أتذكرها بدقة ، تلك السنوات التي انغمست فيها وتوردت . كنت خلالها مشغوفاً باللعب ، اللعب وحده يأخذ معظم وقتي وجل اهتمامي ، ما أن أعود من المدرسة حتى أقذف كتبي ودفاتري نحو الأرض ، وأملأ جيوبي تمراً وخبزاً وأركض باتجاه الجبل ، أتزحلق فوق الصخور المنحدرة ، وألاحق الطيور ، وأنازع رفاقي وأشاجرهم . نعم .. شعرت بأنني الأقوى آنذاك ، فأضرب هذا وأعض ذاك ، وغالباً ما ينتهي نهارنا بالشتائم ، والمشجع أنني أفوقهم جميعاً في قذف أكبر الشتائم . عويد وسالم وحمدان . هؤلاء أصدقائي وأعدائي . ما أن تتوارى الشمس خلف الجبل وينشر الظلام طلاءه الأسود حتى نتبعثر كل باتجاه بيته . وكم بت أكره الظلام، أكرهه لمجرد أنه ظلام ، وربما لأنه يحرمني من اللعب وسط أقراني ويقطع علي ساعات لهوي، أعود للبيت بعدها مكرهاً ، والغريب أنني بعد هذا اللعب أبدأ بمشاكسة أمي ، وأمي ، الله ما أجمل أمي !!، عندما أعرف أنها بلغت ذروة غضبها .. أرتمي في حضنها كجرو صغير، تهدهدني ثم أنام . وما إن أتذكر تلك الهدهدات حتى أشعر بتيار يكاد يعصف جسدي كله. أحس أمي جزءاً من حياتي كاللعب والمدرسة . كثيراً ما أسمعها تقول: " يا رب اتركني أعيش لهما " .

وعندما توفيت تذكرت قولها ، وبكيت ، نعم ، لم أر نفسي أبكي بكاءً مثل ذلك البكاء ، فأنا كبيرها ، وأخي الصغير كان مريضاً ، كنت ألاحظ أنه أصفر الوجه ، ويحب النوم أكثر مني ، وأدركت بعدها أن أبي كان يذهب للعمل في الحقل ثم يذهب إلى دار جدي ، وأحياناً كثيرة كان ينام هناك ، ولا أدري لمَ ينام هناك ، والمحير أنني لم أكن أشاهد أبي كثيراً في البيت كما كنت أشاهد أمي. أبي كان قاسي الملامح ، هكذا أذكره الآن ، وخاصة مع أمي ، أمي .. كانت تخافه وأصبحت أخافه لأنها تخافه، حين يناديني أركض مذعوراً باتجاهه ، ويبدأ يحدثني

---

◄ أكاديمي وقاص من الأردن.

-وقليلاً ما يفعل - لا أستطيع حينها النظر في وجهه ، بل كنت أتلافى النظر إليه أحياناً ، ولا أدري حتى الآن لماذا افعل هذا !؟ هذه الدائرة التي .. أدور فيها آنذاك ، وفي إحدى الأيام ، وبينما كنت أهم بالخروج للعب ، ألفيت ابنة جيراننا "مريم" مقبلة ، وكانت قريبة ، فعدت لأخبر أمي بقدومها ، وما كدت أن أصل أمي ، حتى وصلتنا ضاحكة، وكان جميلة ، وطويلة ، على صدرها قلادة براقة ، أذكر أن يدي كادت أن تمتد نحو صدرها ، لولا أنني كنت خجولاً، وحتى الآن وبخاصة مع النساء، أشعر أن جمال قلادتها جعلني أتلعثم إحساساً بها . خدها كان متورداً يشبه الأقحوان الذي يطلع بجانب بيتنا في الربيع ، وجه مريم في ذلك النهار أنار لنا عتمة بيتنا الذي تلفه الظلال . هكذا كنت أشعر ، فقلما تقع عيناي على فتاة جميلة وباسمة آنذاك ، كانت مريم معبرة وأكثر من آسرة ، سمعتها تقول لأمي : " أهذه سترة يا رب ؟! إني أفضل الموت عليها . أنا مستورة بدونه ، أكرهه ، كم أكرهه " ، ... ثم قالت: " ما الفائدة ؟ وافق أبي وقرأوا الفاتحة". ثم سمعتها تقول وهي تسحب نفساً عميقاً : " يا موت تعال خذني " ، وكنت أتخيل الموت رجلاً فحلاً يركب الناس على كتفيه القويين، ويأخذهم خلف الجبال ، أجل لم أتعرف على الموت بعد، تصمت أمي حينها وتشبك إبرة الخياطة في الرداء الذي يتكوم في حجرها ، كم كان يخيفني صمتها ، عندما تصمت أمي ، أشعر أني على وشك البكاء ، وعندما تعود إلى الحركة والكلام تنقذني ، ويشرق وجهي ، فأضج حينها ضاحكاً وأخرج للعب .

تقول لي مريم : "ما رأيك أن تأخذني أنت ؟" وأقول متسائلاً وأنا أضع سبابتي في فمي : " إلى أين آخذك "؟ فتنظر بعدها لأمي وتهتز المرأتان من شدة الضحك . نعم. لم أدر لماذا آخذها؟ وإلى أين أذهب بها آنذاك . لكنني لاحظت أن ثمة صفرة في وجهها . إنها صفرة تشبه وجه أخي طاهر ، وأخي طاهر كان طاهراً بحق ، لا يسمع له صوت ، وغالباً ما أشاهده يندس تحت لحافه صامتاً ، هكذا أذكره الآن ، أما صوت مريم فكان ناعماً وشفيفاً وطاهراً أيضاً ، ولم أسمع طوال حياتي أنعم وأجمل منه، بعدها بسنة تقريباً – هكذا أتذكرها الآن – أذكر أنها زارت أمي، وكان بين يديها طفل رضيع ، ولاحظت أنه طفل هزيل ، نظراته ثابتة ، ووجهه شاحب قليلاً ، لكن اصفرار وجهها أصبح أكثر من قبل ، شاهدتها تبكي ، تلتصق بأمي وتبكي ، لا أدري ما تقول لها ، وكم أرعبني نحولها هذه المرة ، كانت ناحلة جداً ، فعندما تتلاقى يداها على خصرها تكاد اليدان تلتقيان ، أقول حينها بتأثر : " يجب أن تأكل هذه المرأة وتشرب الحليب أيضاً " ، اللعنة !! كل ما كان يشغلني الأكل ، واللعب !! هذه حياتي ببساطة !! .

في هذه الزيارة خطر لي أن أسألها : " أين ذهب ذلك الأقحوان ؟ " ، والمقلق أنه وفي نفس الوقت خطر لي أن أبعدها عن تفكيري فلم أستطع ، مجرد أن أشيح بوجهي عنها ... لم أفلح في ذلك .

لا أدري ما الذي حدث بعدها ، لكني فوجئت بها تزور أمي مجدداً ، أقول : لولا زيارتها هذه لنسيتها ، أذكرها كما لو أنها أمامي الآن ، تجلس قبال أمي يكاد رأسها يصطدم

برأس أمي ، وفي صدغها الأيمن جرح طويل، قالت بصوت متهدج : " لقد ضربني ابن الكلب " ، لم أكن أعرف ما تقصد ، فتخيلت جرواً صغيراً يعضها ، وقلت في نفسي : " أنا سأقتل ذلك الجرو اللعين " . ومنذ ذلك الحين وأنا أكره الكلاب ولا أحب أن أسمع نباحها .

أيامي الصغيرة تعصف بأيامي الكبيرة ، وأنا أجر ثمالة ذكراي نحو الأمس ، آخر مرة شاهدتها ، كانت تركض بين البيوت مطأطئة الرأس ، تصرخ بأعلى صوتها وتمزق ثيابها ، يا إلهي أين ذهب ذلك الانتصاب الرباني في رأسها ؟؟ حتى صوتها تخالطه بحة لم أسمعها من قبل ، قذفت الكرة جانباً ، واستغرب أندادي ، فقلما تفلت الكرة من يدي ، وجلست القرفصاء أرقبها . شاهدت رجلاً قصير القامة شعره أبيض لكنه قوي البنية ، يلبس ثوباً مشمراً حتى الركبتين ، بيده عصا تفوق طوله . كان بين الفينة والأخرى يوجه الضربات للمرأة ، حين تتعب كانت تجلس ، تدفن رأسها في التراب وتعول ، لم أفهم كلمة مما تقول ، كان الرجل يقف إلى جانبها واضعاً يده على خاصرته الغليظة ، ثم ما يلبث أن يجرها من شعرها. وقال عندما لاحظ وجودي : " فضحتِني يا بنت الشيطان". تحدث الناس عنها بعد ذلك كلاماً لم يعجبني ، ولم أعد أميل إلى اللعب كما كنت ، قالوا : إنها جنت في آخر أيامها ثم ماتت .

والغريب أنني ما زلت أذكرها ، وكثيراً ما أتسلل في الليل نحو المقبرة ، وأجلس بجوارها صامتاً ، أتذكرها ، أشعر أنها تستريح لزيارتي ، كما أنني متأكد أنها تنعم الآن بالهدوء والسكينة اكثر مني ، لكنني بعد أن أعود من زيارتها ، وأجلس في بيتي أشعر بشيء يحيط برقبتي، ويضغط عليها ، حينها ، لا أستطيع أن أتمالك نفسي وأجهش في البكاء .



# مـوعـــــد

◄ علي طه النوباني

كم أصابني الصداع عندما كنت أحاول التركيز فيما يقوله، فقد كان يتحدث بسرعة فائقة ويبتلع نصف الكلام، كنت أحيانا أريح نفسي من تأمل شفتيه اللتين أتابع حركتهما للمساعدة في فهم ما يقول وأكتفي بتعبيرات تفيد باهتمامي دون أن أعرف شيئا مثل : معقول... آه ... نعم ... هذا بالإضافة إلى حركات الرأس التي تشي بالمتابعة .

وضع رجله اليمنى على رجله اليسرى ثم سحب نفسه على الكنبة بحيث أصبح جالسا على أسفل ظهره، امتص دفعة قوية من السيجارة وعرفت أنه ينوي الحديث عن واحدة من مغامراته. قبل يومين تعرفت على فتاة جديدة على ( الماسينجر) وكما هي العادة ليس لديها كاميرا: دائما أقع ضحية الكاميرا ! اللعنة، رفع حاجبيه ونفث الدخان من فمه مبتسما وقال : لكن على مين ... أنا محمد... على مين، عندما سألت عن اسمي، قلت لها عاصم، وقالت أين تسكن فانتقيت مدينة أخرى غير تلك التي ذكرتها لفاتن .

وبشكل مفاجئ انفجر ضاحكا ومد يده لكي يضرب كفه بكفي: اسكت... لقد دخلتْ زوجتي وأنا على الماسينجر فسحبتُ مقبس الكهرباء وقلتُ لها وأنا أمثل دور الغاضب: لقد ضَرب الوندوز. كنت أبذل مجهودا جبارا لكي أتتبع حركة شفتيه هذه المرة فهو يتحدث بسرعة القطار الكهربائي ويبتلع من كل كلمة نصفها ويؤدي بعض العبارات واقفا وبعضها جالسا، يضع رجله اليمنى على اليسرى تارة واليسرى على اليمنى تارة أخرى .

استدرك قائلا : في اليوم التالي استطعت أن انتزع منها موعدا، ذهبت في سيارتي إلى عمان وطوال الطريق كنت أتحزر، هل هي طويلة أم قصيرة، ترتدي ملابس عادية أم جلبابا شرعيا، هل هي شقراء بعيون خضراء أو زرقاء أم سمراء ذات عيون عسلية أو سوداء ... هل تكشف شعرها أم تغطيه وهل هو أسود أم خروبي أم كستنائي وهل هو مسترسل أم متموج أم مجعد ؟ لكن السؤال الأهم كان: هل تبحث عن زوج أم أنها على استعداد لإقامة علاقة دون زواج.

سحب ظهره عن الكنبة واعتدل في جلسته ورفع حاجبيه مبديا الجدية : وأخيرا وصلتُ إلى عمان وهناك بالقرب من المكان الموعود اتصلتُ بها وعرفت أنها تقف قرب مقهى حاتم وهو نفس المقهى الذي التقيت أمامه بفاتن ذات الشعر الذهبي الجميل والتي انتهى أمرها عندما شرطت علاقتنا بالزواج، هاه ... زواج! ما علينا، قالت أنها تنتظرني بفارغ الصبر، قلت لها: ماذا ترتدين، فقالت: جلباب بني وشال أخضر، وبقيت أحادثها على الهاتف حتى مررت بالقرب منها، رأيتها كان وجهها مجعدا وطويلا، وكان أنفها مدببا أما عيونها فكانت ثقوبا في لوح خشب قديم.

تجاوزت عنها وأنا أحادثها على (الموبايل)، قلت لها : انتظريني فأنا قادم إليك ثم أدرت عجلة القيادة باتجاه طريق العودة إلى جرش .

خفض حاجبا ورفع الآخر ونظر إلي مبديا دهاءه وقدرته على هزم الخصوم بينما اكتفيت بابتسامة صفراء.

---

◄ قاص من الأردن.



أفكار

# ملف العدد :

## د. يوسف بكّار

إعداد : د. عباس عبدالحليم عباس

# يوسف بكار، أفق الناقد، ورحابة المنجز

د. عباس عبد الحليم عباس

الأستاذ الدكتور يوسف حسين بكار، من النقاد والأكاديميين العرب المعاصرين الذين قدموا للغتنا وأدبنا العربيين خدمات جليلة، من خلال عدد كبير من البحوث والدراسات في الأدب والنقد، قديما وحديثا.

والدكتور يوسف بكار من مواليد ١٩٤٢، ويحمل دكتوراه في النقد الأدبي من جامعة القاهرة عام ١٩٧٢، ويتقن الإنجليزية والفارسية إلى جانب لغته الأم (العربية)، قام بالتدريس في عدة كليات وجامعات عربية وأجنبية، ككلية الحسين، وجامعة اليرموك، وجامعة مشهد، وجامعة قطر وجامعة اربد الأهلية، بالإضافة إلى قيامه بمهمات علمية في جامعة كامبردج (بريطانيا) وبعض الجامعات الأمريكية، وقد تسلم الدكتور عددا من المناصب الإدارية والعلمية، وكان عضوا فاعلا في كثير من الهيئات والمجامع والمؤسسات الأكاديمية والجوائز العلمية، زيادة على رئاسة هيئات تحرير مجموعة من المجلات المحكمة أو عضويات هيئات بعضها. هذا وقد حاز الدكتور يوسف بكار على عدة جوائز على رأسها (جائزة الدولة التقديرية) عام ١٩٩٢.

لقد أنجز الأستاذ الدكتور يوسف بكار ما يمكن وصفه (بالمشروع العلمي) في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، وهو مشروع تأسس على طروحات فكرية ومنهجية توزعتها مجموعة من الكتب في مقدمتها:

- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث).
- قراءات نقدية.
- قضايا في النقد والشعر.
- الوجه الآخر (دراسات نقدية).
- الترجمات العربية لرباعيات الخيام.
- الأوهام في كتابات العرب عن الخيام.
- أوراق نقدية جديدة عن طه حسين.
- الرحلة المنسية (فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية).
- نحن وتراث فارس.
- عصر أبي فراس الحمداني.
- سادن التراث: إحسان عباس.
- العين البصيرة: قراءات نقدية.

أكاديمي وباحث من الأردن.

- إبراهيم طوقان: أضواء جديدة.

- جماعة الديوان وعمر الخيام.

- عبد الله الفيصل: دراسات ومختارات.

- عبد المنعم الرفاعي: دراسات وحوارات ومختارات.

- فدوى طوقان: دراسة ونصوص.

- حفريات في تراثنا النقدي.

- عين الشمس: مقاربات في النقد ونقد النقد.

- غزل المكيين في العصر الأموي ، وغيرها

إلى جانب عدد من التحقيقات الأدبية والترجمات، والبحوث اللغوية والأدبية والنقدية والفكرية في التراث والحداثة، وكتابة مواد عدد من الموسوعات العلمية المعروفة، والمشاركة – بطبيعة الحال- بعشرات المؤتمرات والندوات داخل الأردن وخارجه.

هذا وقد كتبت عن الدكتور يوسف بكار مجموعة كبيرة من الكتب والدراسات والقراءات النقدية للعديد من أعماله، ولعل ما كتبه العالم الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه (الأدب وخطاب النقد) يمثل أفكارا مكثفة عن القيمة الأدبية والحضارية لمنجز يوسف بكار العلمي، ولعلنا نستكمل بقية أطراف هذه الصورة لدى أساتذة ونقاد آخرين، كانت أعمال البكار محط أنظارهم، ومحل اهتمامهم أمثال: روكس بن زائد العزيزي، والسعيد الورقي، وعبد الملك مرتاض، وإبراهيم خليل وغيرهم.

مثّل يوسف بكار نموذج العالم والأكاديمي المتخصص، لذا فقد حصر الدكتور بكار انشغالاته في حقلي الأدب والنقد، قديمه وحديثه، وكان يتتبع كل صغيرة وكبيرة ذات علاقة بالعمل الذي أنجزه، وإن ما كتبه عن رباعيات الخيام وما دار حولها لدليل ناصع على هذه المتابعة العلمية النادرة لدى النقاد والأكاديميين المعاصرين، وهي المتابعة التي جعلت منه مرجعا أساسيا لدى العرب والفرس، في أي موضوع يكتب عن (عمر الخيام: ما كتبه وما كتب عنه).

ولا شك أن هذا الملف عن يوسف بكار يأتي في سياق خطة وزارة الثقافة الأردنية واستراتيجيتها في إبراز جهود العلماء والنقاد والأكاديميين الأردنيين، وفي سياق الاعتراف بفضلهم على الثقافتين المحلية والعربية، والعالمية أحيانا، وهو بمثابة تكريم لهؤلاء الأعلام، كانوا ولا يزالون جديرين به.

وفي واقع الأمر، فإن أي ملف عن يوسف بكار ومنجزه العلمي، لا يمكن له أن يحيط بكل شيء عن هذا العلم الذي آثر الإنجاز والعمل الدائبين المستمرين، ليقدم لنا ما قدم. لذا فإن جهود الزميلات والزملاء في هذا الملف على ما تتضمنه أوراقهم من قيمة نوعية، في سياق مناقشة جانب من جوانب منجز يوسف بكار، تظل تمثل جهد المقل قياسا بمشروع البكار العلمي عامة، ولتقديم صورة أولية لهذه الأوراق، أشير إلى أنها كانت على النحو الآتي:

١- يوسف بكار ودراسة الغزل في الشعر القديم، د. مي يوسف.

٢- (غزل المكيين في العصر الأموي): من الاستقصاء إلى التحليل، د. أحمد العلاونة.

٣- يوسف بكار محققا. د. محمود عبيدات.

٤- حديث مستطرد عن الدكتور يوسف بكار، من خلال بعض آثاره، وديع فلسطين.

٥- يوسف بكار والسعي لإنصاف النقد العربي القديم: نظرات في الرؤى والمنهج، د. مريم جبر.

٦- قـراءة في كتــاب (إبراهيم طوقان: أضواء جديدة) د. نعمة الشياب.

٧- (العين البصيرة) ثلاث دوائر في قراءات بكار النقدية، كايد هاشم.

٨- الدكتور بكار واللغة الفارسية. د.عارف الزغول

ففي تناولهـا لـدراسة الغزل في الشعر القديم، تؤكد د. مي أحمد يوسف على دور هذا الشعر في عكس الصورة الحضارية للمجتمع الذي يظهر فيه، وتنحو في بحثها منحى تفسيريا تأويليا لاهتمام البكار المتواصل بشعر الغزل، عبر كتابين كاملين هما: (غزل المكيين في العصر الأموي) و (اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري) لذا يأتي البحث للإجـابة على تساؤلات عديـدة حول موقف د. بكار من هذا الشعر وشعرائه ودارسيه، عبر دراسة أسمتها مي يوسف بالمستفيضة والمتمعنة.

وربما كانت أهمية هذا الموضوع، وحاجته إلى الدرس والتمحيص هي التي دفعت بالدكتور أحمد العلاونة نحو دراسة أخرى لكتاب (غزل المكيين في العصر الأموي) يتتبع فيها منهج الدكتور يوسف بكار في الاستقصاء والتحليل، وإذا كانت دراسة مي يوسف تكشف البعد الحضاري في دراسة بكار لشعر الغزل، فإن مقالة أحمد العلاونة تكشف عن جانب التحليل الاجتماعي للأدب في دراسة بكار لشعر الغزل، ومن هنا كان لا بد من الوقوف عند الفرق الحقيقي بين أن يكون المجتمع حرا وأن يكون ماجنا! بل إن العلاونة يبرز لنا كيف يجعل البكار شعر الغزل مصدرا مهما لدراسة التاريخ والمجتمع.

واللافت للنظر أن كلا من د. مي يوسف والدكتور العلاونة يبينان ما يمكن تسميته بالمنهج التاريخي (الجديد) في دراسة الشعر عند يوسف بكار، وهو المنهج الذي يبدأ بالتاريخ دون أن يقف عنده، بل يتجاوزه لعرض ملامح الفن والشعرية في أدب الغزل كما درسه يوسف بكار.

أما الدكتور عدنان عبيدات فينتقل بنا إلى اهتمام آخر من اهتمامات د. يوسف بكار، ألا وهو (التحقيق) ففي مقالة (يوسف بكار محققا) نقف عنده على جهود هذا الناقد في التحقيق، تحقيق الشعر تحديدا، وإذا كانت أعمال البكار التحقيقية ليست كثيرة (ستة أعمال) إلا أن اشتغاله في التحقيق وعنايته به لم تنقطع – قبل هذه الأعمال الستة أو بعدها- فيوسف بكار يعنيه دقة النص وموثوقيته حتى وهو في صلب انشغالاته التحليلية أو الفنية. ومن هنا تأتي أهمية بحث د. عبيدات الذي يقف بنا على تفاصيل هامة في منهج البكار التحقيقي، مع غض النظر عن النزعة الحماسية الواضحة من قبل الباحث للدكتور البكار.

وإذا كانت دراسة الشعر نقدا، وكان التحقيق نقدا أيضا، فلا بد من بحث يكشف ملامح العمل النقدي ومنهجياته عند البكار، لهذا جاء بحث د. مريم جبر (يوسف بكار والسعي لإنصاف النقد العربي القديم: نظرات في الرؤى والمنهج النقدي) ليعرض لنا سعة اطلاع يوسف بكار على المشهد النقدي العربي، ودقة متابعته للمنجز النقدي الغربي كذلك.

ولعل كتابة (بناء القصيدة في النقد العربي القديم: في ضوء النقد الحديث) مدخل مهم لتأسيس قراءة حداثية، لتراثنا النقدي، يمثل- كما ترى د. مريم- دعوة مبكرة

إلى إعادة دراسة تراثنا النقدي واستنطاق المأثور الشعري. وبإضافة كتاب آخر هو (حفريات في تراثنا النقدي) تقرر د. مريم طبيعة المنهج في التعامل مع تراث العرب النقدي، وهو ما سيجده القارئ مفصلا في ثنايا الملف.

وفي الوقت الذي تحدثت فيه المقالات السابقة عن مواضيع متكاملة في منظومة الجهد الذي قدمه يوسف بكار، تأتي مقالة كايد هاشم عن كتاب (العين البصيرة) لمحاورة خطاب البكار النقدي من خلال اشتغاله على مجموعة متفرقة من الأبحاث، مبثوثة في ثنايا هذا الكتاب. وهي محاولة تؤكد أن العمل النقدي لدى يوسف بكار عمل مفتوح، مشرع النوافذ على كل الأنحاء والآفاق، وهو يمارس هذا الانفتاح في كل اتجاهات عمله النقدي، مع التراث ومع أدب الحداثة، وهو ما أكدته الدكتورة نعمة الشياب في مقالها (إبراهيم طوقان: أضواء جديدة) حيث بيّنت أهمية أن يستفيد الناقد من مختلف المناهج، وهو ما حققه البكار في دراسة نوعية عن إبراهيم طوقان. وقد وضعت د. نعمة يدها على جوهر جهد البكار في هذه الدراسة، مشيرة إلى أن هذا لم يكن ليتم له لولا عنايته بالتفاصيل، واعتماده على ثقافة عميقة في تراث العرب النقدي، والنظريات النقدية الحديثة ولولا صبره واجتهاده في تأصيل عبارته، وتوضيح مصطلحه.

هذه وقفات مع جهود متفرقة للدكتور يوسف بكار في نقد الشعر ونقد النقد، ولا بد للنقد والنثر عنده من نصيب، وهو ما التفت إليه وديع فلسطين في مقاله (حديث مستطرد عن الدكتور يوسف بكار من خلال بعض آثاره) تناول فيه جهد الدكتور بكار في دراسة سيرة فدوى طوقان، وكشف النقاب عن بعض أسرار حياتها، فقد صدر للدكتور بكار ثلاثة كتب عن فدوى طوقان كانت بمثابة إضاءات كاشفة عن حياة الشاعرة الشخصية ومسيرتها في محراب الشعر وفي معترك الحياة ، كما يقول وديع فلسطين. ويضيف أن البكار، استقصى الجوانب المجهولة والخفية في حياة فدوى، بما في ذلك حكايات حبها، وهو منهج في الكشف والتنقيب عن الجديد، آثره يوسف بكار في العديد من آثاره التي تطرق إليها وديع فلسطين في هذا البحث المكثف.

وأخيرا يقدّم د. عارف الزغول وصفا موجزا لعلاقة الدكتور بكار بالأدب والتراث الفارسيين بالاتجاهين ، وهو يشير إلى جهود مميزة للبكار في إطار الدرس الأدبي المقارن ، إذ يقف يوسف بكار مدرسة مستقلة ، ومؤسسة قائمة بذاتها في سياق دراسة التأثير المتبادل بين الثقافتين العربية والفارسية ، مما حاول الزغول تتبعه في المقال المشار إليه.

وبعد فإن جوانب أخرى كثيرة عن يوسف بكار لم يتم بحثها في هذا الملف الثقافي- فالدكتور يوسف بكار وجهوده في خدمة تراث الأمة وأدبها وفكرها ونقدها- بحاجة إلى ملفات عديدة ، ولكن هذه الأبحاث التي اجتمعت بين دفتي هذا الملف، نماذج دالة وإشارات موضحة، تبين أصالة هذا الناقد، وتعمقه في حقول المعرفة التي اشتغل فيها، فضلا عن موسوعيته ودقته المنهجية في التعامل مع نصوص الأدب والنقد، قديما وحديثا.

# حديث مستطرد عن الدكتور يوسف بكار من خلال بعض آثاره

◄ وديع فلسطين

صحيح أن الشاعرة فدوى طوقان (التي لم تهتد إلى تاريخ مولدها إلاّ بعد زيارة المقابر وقراءة شواهدها!) سجلت سيرة حياتها في كتابين عنوان أولهما "رحلة جبلية، رحلة صعبة" وعنوان الثاني "الرحلة الأصعب" ولعلّها أرادت بذلك أن تقول للناس: هذه هي حياتي بأسرها فلا يحاول أحد التنبيش في رحلة العمر، اعتقاداً منها بأنها قالت الكلمة الفاصلة في سيرتها الذاتية ولا تترك مجالاً لمستزيد، ذلك أنها جمعت وأوعت وصارحت القارئ بما يجول في صدرها وبما راكمته الأيام من ذكريات مراحل حياتها، تاركة شعرها أمانة لدى الدارسين والباحثين يتناولونه كل من الزاوية التي يرتئيها طبقاً لأي قواعد للنقد الأدبي أو لمدارسه النقدية.

وبعبارة أخرى، لقد أغلقت فدوى طوقان الباب أمام كل من يحاول التعرّض أو حتى التطفل على حياتها الخاصة، ذلك أنها وضعت نقطة الختام ولم تترك لمجتهد أو لمنقّب أن يكشف عن سر دفين أو حقيقة غائبة من حياتها التي امتدت ستة وثمانين عاماً (بين عامي ١٩١٧ و ٢٠٠٣).

ولكن هيهات لهذه المحاذير أن تحول دون قيام الباحث الدؤوب الدكتور يوسف بكار استكمال الصورة الواقعية والأدبية والشعرية لفدوى طوقان، فانبرى لإصدار ثلاثة كتب قصرها على هذه الشاعرة الكبيرة أحاط فيها بالفوات من سيرتها ومن شعرها الذي نسيت هي نفسها تسجيله في مدوّناتها الخاصة، وصدرت هذه الكتب تحت عنوان "المرحلة المنسية – فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية" و "فدوى طوقان، دراسة ومختارات" و "حوارات فدوى طوقان" وهي في مجموعها تلقي أضواء مسلطة على هذه الشاعرة الكبيرة، سواء بالدراسات النفيسة التي عقدها الدكتور بكار حولها، أو بالحوارات التي أجريت معها وتحدثت فيها الشاعرة عن بعض شؤونها الخاصة وقضية بلادها وعن آرائها في الشعر والشعراء وعن المجالات الوطنية التي خاضتها حيث لم يكن في وسعها أن تتغافل عن الوطن فسخرت مواهبها وكل عواطفها في خدمة أمتها.

وكنت في مناسبات سابقة قد شككت في المزاعم التي تواترت عن قصة حب كبيرة في حياتها بينها وبين الأديب المصري أنور المعداوي الذي عرفته عن قرب وعرفت نرجسيته وغروره وغطرسته، واعتقاده بأنه "فوق الجميع" ممّا زهّدني في دراستها فجاء الدكتور بكار بما نشره من حوارات فدوى طوقان داعماً لما ذهبت إليه من التشكيك في قصة الحب اعتقاداً منّي بأن المعداوي كان يتلهّى ببكارة قلب فدوى مستغلاً إحساسها بالوحدة والضياع والقلق بما كان يوافيها به من رسائل أدبية فيها قليل من العاطفة وكثير من الإعجاب بشعر الشاعرة.

---

◄ كاتب من مصر.




ففي الحوارات التي جمعها الدكتور بكار ، صرحت فدوى طوقان بقولها : "في كل تجارب الحب التي مرت بي، كنت أحب كثيراً .. أحب في كل مرة وكأنها المرة الأولى. ولكن كانت هناك دائماً غصة بنفسي سببها أن الرجل لا يحبني لشخصي وإنما لأنني شاعرة وأستطيع أن أكتب فيه شعراً. أريد أن يحبني لشخصي ، كيف أعرف؟..

وفي سياق آخر من الحوارات التي جمعها الدكتور بكار قالت فدوى "الرجل في حياتي احتل مكانة كبيرة ، فهو الصديق وشقيق روحي. أما الرجل الحبيب فأعتز جدا ، إنني مررت بتجارب حب سعيدة ، وفي كل مرة كنت أحب فيها وكأني أحب للمرة الأولى. وكنت أعبّر عن إنسانيتي أثناء حبي أكثر مما كنت أعبّر عن أنوثتي ولا أخفي أنه دائماً كانت هناك غصة في نفسي سببها أن الرجل لم يكن يحبني لنفسي وإنما لأنني شاعرة يمكن أن أكتب الشعر فيه. أما أول قصة حب لي فكانت وأنا عمري ١٢ سنة" .

جاءت هذه الاعترافات الجديدة المستمدة من حوارات فدوى التي جمعها الدكتور بكار لتؤكد أن ما ذهب إليه رجاء النقاش من أن فدوى لم تحبّ إلا المعداوي هو استنتاج بعيد عن واقع الحال لأن فدوى عرفت الحب مرات متعددة ، ولعل منها حبها لشاب إنجليزي رمزت له بالحرفين A. G. . أما "الحب بالمراسلة" فقد وصفته في كتابها "الرحلة الجبلية" بقولها : "كانت مراهقتي العاطفية حادة ومشتعلة ، نفس مكبوتة تتفتح لأول كلمة حب تأتيها على صفحة رسالة – حب بالمراسلة – وكنت أقع في هذا اللون من الحب الخيالي وأغوص فيه". كما اعترفت فدوى فيما بعد بأنها زارت القاهرة فلما تهيأت لها فرصة مقابلة الذين كانوا يراسلونها ومنهم المعداوي وإن لم تذكر اسمه كان اللقاء عادياً اقتصر على المصافحة الباردة دون أي مشاعر. لقد قتل الزمن حرارة العاطفة وانطوت صفحة دون أن تذرف دمعة.

ولا يدهشني اهتمام الدكتور بكار بالشاعرة فدوى طوقان حتى اختصها بثلاثة كتب فيها إضاءات كاشفة عن حياة الشاعرة الشخصية ومسيرتها في محراب الشعر وفي معترك الحياة. فهو من ناحية قد استقصى الجوانب المجهولة والخفية في حياة فدوى – بما في ذلك حكايات حبها – كما وقع على شعرها الذي قالته في بريق العمر وباكورة الحياة. وهو من ناحية أخرى قد أرخ لعلاقات فدوى بأعلام عصرها الذين تواصلت معهم سواء بالمراسلة أو بلغة الشعر ، وهو من ناحية ثالثة قد أبرز الخصائص الفنية في شعر فدوى وسجّل عدداً من المقالات النثرية التي كتبتها دون أن تتاح لها فرصة الجمع.

والدكتور بكار في هذا يتّسم بصفتين آمرتين هما صفة المؤرخ الدؤوب الذي يبحث عن المطمور من الحقائق والنصوص ، وصفة الناقد الأدبي الرصين الذي لا يسوق رأياً إلاّ وقد استقامت له مسوّغاته.

ولا غرو ، فقد تابعت من قبل وعن كثب وثيق مساعي الدكتور يوسف بكار للإحاطة بكل ما يتعلق بعمر الخيام حتى أنه كلفني أن أصور له مقالاً للعقاد نشر في إحدى الصحف المصرية العتيقة في أوائل القرن الماضي ، وأن أزوّده ببعض المجلات القديمة التي تناولت حياة الخيام وشعره. وليس من قبيل الشكوى أن أقرر بأني كنت أتعب كثيراً في الاهتداء إلى هذه المراجع شبه النافذة في مسعى من جانبي لتحقيق الغاية العلمية السامية التي ينشدها البكار، وهي الإحاطة بكل ما يتصل بالخيام حتى وإن كان ذلك زجلاً أو مقالاً مرسلاً ، وذلك حتى لا تفوته ولو إشارة عابرة في مقال عن الخيام.

وهذا الحرص على الدقة في البحث ليس بجديد على الدكتور بكار الذي يضيف إلى صفة الأكاديمي صفة الأديب الذواقة ، وهما صفتان قد لا تجتمعان في شخص واحد، لأن للأكاديمي قواعده الصارمة التي لا فكاك منها عند تناوله لأي أثر منشور ، أما الأديب فتتحكم فيه اعتبارات الذوق والجمال والإمتاع الفني. ولهذا نرى البكار دارساً لقضايا الشعر من غزل وعروض وقوافٍ ، ودارساً لتاريخ الأدب العربي في مختلف العصور ، ومبرزاً الدراسات النقدية الجديدة عن طه حسين ، وعاكفاً على تحقيق كتب التراث كشعر إسماعيل بن يسار النسائي ، وزياد الأعجم ، وربيعة الرقي ، وناشراً لكتاب "سياسة تامة" وهذه جميعاً دراسات أكاديمية رصينة. ولكنه يضيف إلى ذلك دراسات أدبية لشعر إبراهيم طوقان وعبدالله الفيصل وعبدالمنعم الرفاعي وفدوى طوقان.

وإذا كان قد تناول قضية الترجمة الأدبية وإشكالياتها ومزالقها ، فقد مارس الترجمة حيث نقل كتاب "قضيتي




مع الشعر" لنزار قباني إلى اللغة الفارسية كما ترجم إلى عين اللغة كتاب "مختارات من الشعر العربي الحديث" للدكتور مصطفى بدوي.

ولئن تناولت في هذه الأسطر جوانب من الحياة العلمية/ الأدبية للدكتور يوسف بكار، فلعلي أقترف جرماً غليظاً إذا لم أتحدث عن المودات العميقة التي ربطتني بالدكتور بكار على مدار سنوات طويلة لا أحصيها. فقد عرفته للمرة الأولى وهو خارج لتوه من مناقشة أطروحة الدكتوراه ، وحرص هو ، أكثر من حرصي أنا ، على استدامة المودة طوال سنوات جميلة طويناها في لقاءات جميلة جادت بها الأيام علينا ، سواء في القاهرة أو في عمّان ، واختبرت عن قرب ما يتمتع به الدكتور بكار من خلق نبيل ووفاء كريم وأصالة في المشاعر وصفاء في النفس وحب لا يخالطه أي تمثيل أو افتعال أو ادعاء .. هذا على الرغم من أنني مهما أصبت من حظوظ في ميدان الأدب لا أرقى إلى مستوى هذا الأستاذ العظيم الذي أكبره وأحبه وأراه قدوة كريمة في حياتنا الثقافية المعاصرة.

# قراءة أولى في كتاب :

# " إبراهيم طوقان : أضواء جديدة "

د . نعمـة خالد الشيـاب

- 1 -

يوسف بكار علم من أعلام النقد العربي المعاصر، وحامل لواء الدفاع عن العربية وفنونها ، لم يحصر نفسه في قوقعة حقل من حقول الأدب ؛ بل تجده متوسعًا في مختلف مجالات علوم العربية وفنوها، له ما ينيف عن ثلاثين كتابًا، وما يعلو على ستين بحثًا منشورًا في النقد والأدب ، بالإضافة إلى اهتمامه بالتحقيق والبيبلوغرافيا والترجمة، ومن جملة كتبه: بناء القصيدة في النقد العربي القديم ( في ضوء النقد الحديث) وصدر بأربع طبعات أحدثها سنة ٢٠٠٨ عن دار المناهل، واتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، وقراءات نقدية، وقضايا في النقد والشعر، وعصر أبي فراس الحمداني، وحفريات في تراثنا النقدي ، والأدب العربي من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر العباسي ، والوجه الآخر : دراسات نقدية ، وغيرها الكثير، وله حضور مميز في دراسة الأدب العربي الحديث والمعاصر، من مثل: كتاب فدوى طوقان، وكتاب حوارات فدوى طوقان ، وكتاب جماعة الديوان وعمر الخيام، عبدالله الفيصل: دراسة ومختارات، وعبد المنعم الرفاعي: دراسة وحوارات ومختارات ، والأدب المقارن ، وسادن التراث: إحسان عباس ، والرحلة المنسية: فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية ، ناهيك عن عنايته بعلم العروض والقافية ، وحرصه على سلامة اللغة والنحو التي كان عادة يطلق عليها: (أعشابًا لغوية)، يجب التخلص منها في ما نكتب ، فلا يوفر فرصة في طلب الدرس والحث عليه ، ولقد ازدانت المكتبة العربية والمجلات العلمية المحكمة بإنجازاته ومنشوراته ، ويأتي كتاب إبراهيم طوقان ، أضواء جديدة ضمن مجموعة من الدراسات الحديثة بالأدب المعاصر الآنفة الذكر .

- ٢ -

بعد الاطلاع على كتاب إبراهيم طوقان ، أضواء جديدة ، تبين أن للكتاب خصوصية تمثلت في جوانب عدة، وقد ارتأت الدراسة النأي عن عرض الكتاب، وتلخيصه وتتبع محاوره مرتبة كما وضعها المؤلف ؛ وقد اتضح أن الفائدة التي ترجى من هذا العمل تتجلى في إبراز بعض المحاور التي جاءت في هذا الكتاب، وإلقاء الضوء عليها ، وقد جاءت على النحو الآتي :

**أولا : في المنهج:**

أ - منهج المؤلف في الكتاب .

ب - منهج المؤلف في تحليل قصيدة يا تين يا توت .

**ثانيا : يوسف بكار وعلم العروض**

**ثالثا : متناثـرات**

◄ أكاديمية وباحثة من الأردن.

## أولا . منهج المؤلف في الكتاب

بعد الاطّلاع على كتاب إبراهيم طوقان، أضواء جديدة، تبيّن أن للكتاب خصوصيّة تبلورت في منهج المؤلف في تأليف الكتاب وتوزيع مفردات المادة فيه، وفي كيفية تناوله ومناقشته للقضايا المطروحة ، فقد بدأ الكتاب بإضاءة مختصرة وضّح فيها بكار رؤيته للمؤلّف ثم عرض محاور كتابه التي تناول فيها أهم الأحداث التي عاشها طوقان وعنونها بـ " تذكير بجريدة الحياة" ثم تبعها المحور الأول وسمّاه " في دائرة الإبداع" وتناول فيه قضايا خمسا:

١. أثر المرض في حياته وشعره.

٢. إبراهيم وفن الموشح .

٣. الحقيقة الضائعة بين قصيدة " يا تين " وقصيدة " يا تين يا توت " .

٤. القصيدة المشتركة لإبراهيم ووجيه بارودي .

٥. المعاودة الفنية في الإبداع .

امّا المحور الثاني فعنونه بـ " الذات الشاعرة ونفوذ الآخر" ، وتناول آثارا ثلاثة :

١. أثر القرآن الكريم .

٢. أثر شوقي وحافظ .

٣. الأثر الشعبي .

وتناول في المحور الثالث " بوادر تجديد ، قصيدة مصرع بلبل نموذجا " ، وختم الكتاب بملاحق وضع فيها أربع مقالات نقدية لإبراهيم طوقان ، ومقالة لشكيب أرسلان وهي :

١. سخافات الشعر العربي .

٢. مقال الشوقيات الجزء الثالث .

٣. مستشرق .

٤. برج بابل السيّار .

٥. قصيدة وتعليق لشكيب أرسلان .

لم يصرح بكار في كتابه بتبنيه لواحد من المناهج النقدية، بل تجده على ضوء الاطلاع على محاور الكتاب، حريصًا على تقديم الفائدة العلمية بكل السبل، ومستفيدا من كل المناهج التي تخدم الدراسة وتحقق رؤيته في ذلك؛ ولهذا تجده مثلا معرفا كل ما ورد في متن الكتاب من أسماء الأعلام، وموضحًا بعض الألفاظ التي تحتاج إلى ذلك بردّها إلى أصولها، وتبيين معناها؛ ومثال ذلك: تفسيره لكلمة رزنامة في الصفحة السابعة والثلاثين في هامش الكتاب، وهو ما يذكر بمنهج التحقيق العلمي ، وقد اهتمت هذه التوضيحات الهامشية بما يأتي :

تعريفه بنيكل (هـ . ص ١٩ ) و حافظ جميل ، ووجيه بارودي ، وعمر فروخ، (هـ. ص ٣٥) ، وأمين تقي الدين، وجبر ضومط، والأخطل الصغير (هـ.ص ٨١) ، وشكيب أرسلان ومحمد علي طاهر (هـ. ص ١٥٠) ،ونخلة زريق ( هـ . ص ٨٠ )، و توضيح معنى كلمة الزبائن ١٠هـ .ص ١٠٩ وحساب الجمل(ص١٣٧)، ودار الندوة (ص ١١٠).

ومن اللافت للنظر أن المؤلف بدأ في كل محور من محاور الكتاب بمهاد نظري مسترشدا بآراء النقاد العرب القدماء والمحدثين ، وملتفتا باحترام إلى رأي النقد الغربي في المواقف التي تستدعي حضوره ليؤكد في ذلك إنسانية الأدب وشمولية الدراسة ، ومثال ذلك وقوفه عند ابن الأثير ، والجاحظ من النقاد القدماء ، وإليوت من النقاد الغربيين ، ومحمد النويهي من النقاد المعاصرين، إذ قال : فإذا ما أخذنا بما سمّاه نفر من نقادنا القدامى " أدوات الشاعر " وبما يسميه النقد الحديث "الإطار

الشعري" جاز لنا أن نعد "الشعبية "في شعر إبراهيم " أداة" من هذه الأدوات و" مادة " من مواد هذا الإطار، وقديما نادى ابن الأثير بحاجة الأديب شاعرا وناثرا في ما يحتاج إلى ما تقوله النادبة ... واستنكر الجاحظ استعمال بعض مصطلحات " الكلام" التي وجدها مبثوثة في شعر أبي نواس ... بيد أن القضية اتخذت بعدا أعمق في النقد الحديث مذ دعا " ت. إس . إليوت" إلى اقتراب لغة الشعر من" اللغة المحكية "... وكان لهذه الدعوة صدى عند بعض نقادنا المعاصرين من مثل محمد النويهي "ص ٩٩ - ١٠٠ ، واستشهاده بالناقد الإنجليزي إدواردز، و ( ت . إس . إليوت )، و ابن الأثير ، وهوارس، وستيفن سبندر في حديثه عن أركان الإبداع أو الخلق الفني معتبرا (الموهبة أو الطبع) الركن الأول ، والتحصيل أو الإطار الشعري أو العوامل المكتسبة الإطار الثاني ؛ إذ قال " فيكاد ينعقد الإجماع النقدي، من هوارس الروحاني صاحب المنظومة النقدية المعروفة "فن الشعر " إلى زماننا هذا مرورا بموروثنا النقدي، على أن الإبداع أو الخلق الفني عامة والشعري خاصة معادلة ركنها الأول " الموهبة " أو الطبع / الطبيعة " في نقدنا القديم ، وهو الأساس في إبداع الذات الشاعرة ... ورأى ابن الأثير من نقادنا القدامى مثلا، أنه إذا لم يكن ثم " طبع / موهبة " فإن الآلات / الإطار " لا تغني فتيلا ، أما ستيفن سبندر ( stephen spender ) الشاعر والناقد الإنجليزي فيقول: " ولكنه من الضروري جداً أن نقرر أن الأدب كله، ولا سيما الشعر، هو فن يجب تنميته عن طريق التأمل والدراسة ... " (ص ٦٥)

وتجد المؤلف في تحليله لقصيدة طوقان " يا تين يا توت " واثق الخطى فيحسن البدء ويجيد الختام. لم يتبن بكار منهجا نقديا معينا؛ لقد بدأ التحليل باقتباس لإحسان عباس له علاقة مباشرة برؤية ( بكار) للقصيدة التي تتبلور في الناحية الشكلانية للنص، ونهضته على التنوع الموسيقي والعروضي؛ فاكتسبت خصوصية في ذلك، ثم وضع الأسباب التي دفعته لاختيار هذه القصيدة من حيث المضمون ، والتشكيل الفني بالإضافة إلى أنها تعد مثالا مكتملا، موضوعا وفنا، على رافد من روافد الشعر الاجتماعي المتطور الناضج على حد تعبير المؤلف ، ثم ولج القصيدة موضحا رموزها، وخصوصية بنيتها ، مركزا على الناحية الموسيقية والإيقاعية فيها .

### ثانيا: بكار وعلم العروض:

يخرج القارئ لكتاب إبراهيم طوقان / أضواء جديدة بنتيجة تتمثل في صداقة المؤلف للفراهيدي؛ هذه الصداقة التي تتجلى في وقفاته المتكررة على الكثير من المصطلحات العروضية واهتمامه بالقافية في شتى مواقع الكتاب .

لقد كان المؤلف شديد الحرص على ربط علوم العربية معا؛ ليؤكد بذلك على أهمية هذا الربط ؛ فعلوم العربية كلها تتعانق معا مشكلة في النهاية هذه المنظومة اللغوية الخاصة بالعربية عن غيرها من اللغات، ومن جهة أخرى فإن المؤلف استطاع من خلال وقوفه عند بعض القضايا العروضية أن يثبت هذه القدرة في الاستنتاج والوصول إلى مساهمة طوقان في ظهور وولادة الشعر الحر الذي ثار حوله جدل طويل، وقد كان طرفا الجدال فيه نازك الملائكة والسياب أيهما أسبق في نظم هذا اللون من الشعر مشيرا بذلك إلى الوقت المبكر الذي ظهر فيه شعر التفعيلة، إذ قال : " ... إن مجيء الشطر الأول على تفعيلتين اثنتين ، ومجيء الشطر الأخير على تفعيلة واحدة، بهذا الشكل، في ذلك الوقت المبكر من القرن العشرين،عند إبراهيم طوقان له دلالته التاريخية في انبثاق الشعر الجديد( شعر التفعيلة ) وولادته".ص ١٢٢

لقد أثبت المؤلف من جديد معرفته التي تمتاز بالعمق لعلم العروض والقافية ودرايته الدقيقة لشعابه الوعرة، ومثال ذلك قوله :"ربما عمد إبراهيم عمدا إلى هذا التشكيل الموسيقي وإن قاده إلى أمرين: الأول : " قصر" ( فاعلاتن . ب . . ) لتصبح (فاعلاتْ . ب . ٠ ) في الأدوار و(تشعيثها ) وقصرها في الأقفال لتصبح ( فالات - - - ) ولم يرد الأمران فيها في المجتث " ص ٣٢. وفي موقع آخر يحدد العلاقات بين البحور؛ فالمجتث والخفيف حسب رأيه بينهما " نسب شديد ، أليس المجتث معكوس مجزوء الخفيف " ص ١٢٠

لقد وقف بكار في بعض الأحيان عند الزحافات العروضية من مثل الخبن والقصر والتشعيث والتذييل في المتن موضحا لها في الهامش، مثال ذلك ما تراه في الصفحة الحادية والعشرين بعد المئة . وهذا ليس بالأمر الغريب فالمؤلف له كتاب في علم العروض والقافية أشرنا إليه سابقا .

## ثالثا . مشاترات.

لقد نثر المؤلف في مواقع عدة من الكتاب آراء نقدية تتصف بالجرأة والثقة في إطلاق الحكم، ومثال ذلك رأيه الذي أشار إليه أثناء حديثه عن الأثر الشعبي في شعر طوقان ليصل إلى أن طوقان وصل إلى هذا الموضوع قبل أن" يتتلمذ فيه أمثال بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور على ت .إس . إليوت ؟ " ص ١١١

وترى جرأة المؤلف واضحة تحمل في جيوبها ثقافة واسعة من خلال استخدامه لمصطلح (المعاودة) وقياسها على مصطلح (المواردة) القديم وأضاف لها لفظة (الفنية ) لتعطى دلالة نقدية على ما عرف واصطلح عليه النقد القديم من مصطلحات التنقيح وما يرادفها ؛ ليأخذ العنوان ألقا وتوهجا ، رابطا في ذلك دلالة الاصطلاح بالمعنى اللغوي للمعاودة ، وموضحا في الوقت نفسه سبب اختياره لهذا المصطلح وصلته بالبحث مستجليا مواقف شعراء العرب والغرب في ذلك ، ومسترشدا بآراء أهم النقاد العرب من مثل ابن رشيق والقرطاجني منهيا توليفته النظرية في هذا الموضوع بدعوة الشعراء المعاصرين لتبيان موقفهم المؤيد والصريح من مثل البارودي ، وإسماعيل صبري ، والزهاوي، والشرقاوي، ومن النقاد طه حسين .

لقـد كـانت الـدقة والقدرة على الربط والاستدعاء صفة من صفات المؤلف، ولذلك فقد ربط بين مصطلح المعاودة الذي هو صاحبه والمواردة في النقد القديم . كما أشرت - والتنقيح والتهذيب والتثقيف والتحكيك، وأخيرا قانون التجويد الفني الأدبي ، موضحا كل هذه المصطلحات التي يظهر فيها التشابه، ومفسرا وجوه الاختلاف بينها جميعا، وربما يفسر هذا ويعلل تعدد الطبعات في المؤلفات المختلفة، يقول : " المعاودة لفظة أو اصطلاح قسته على مصطلح "المواردة" القديم، وأردفته بـ "الفنية" لمزيد على دلالته النقدية مما اصطلح عليه قديما بواحد من مصطلحـات : " التنقيح " و " التهذيب" و" التثقيف" و"التحكيك" عونا للمبدع كي ينعم النظر، بعد مرحلة الخلق الفني ، في ما أبدع قبل أن يخرجه إلى النور أول مرة ويذيعه في الناس" ص ٥٥.

ربط بكار في حديثه عن الأثر الشعبي في شعر طوقان، بين (الشعبية) و ( الإطار الشعري ) في النقد الحديث و( أدوات الشاعر ) في النقد القديم للوصول إلى استنتاج يجيز له أن يجعل الشعبية في شعر طوقان أداة من هذه الأدوات، ومادة من مواد هذا الإطار، مستشيرا بعض أعلام النقد العربي القديم من مثل ابن الأثير والجاحظ. أما في النقد الحديث فقد أخذت القضية عند بكار بعدا

أعمق من خلال ما دعا إليه ت، إس . إليوت في اقتراب لغة الشعر من اللغة المحكية أو اللغة اليومية وهذا ما دعا إليه النقد العربي المعاصر ممثلا بمحمد النويهي .

- ٣ -

وبعد؛ فقد تناول المؤلف إبراهيم طوقان في هذا الكتاب تناولا مختلفا عن غيره من المؤلفين الذين لهم اهتمامات بهذا الشاعر، وقد جاء الاختلاف في طبيعة الموضوعات، والمحاور التي جاءت في حنايا هذا المؤلف ؛ فلم يدرس موضوعات شعره ، وسيرة حياته متبعا الأسلوب السردي المباشر في ذلك ، بل قدمه لنا بثوب جديد قد يشبه ما كتبه الآخرون، ولكن هذا التشابه لا يحضر إلا إذا كان الأمر يستحق هذا الحضور وهذا ما أشار إليه بكار فقال بعد توضيحه لمحاور الكتاب، إنه في هذا المؤلف ابتعد فيها كليًا " عن تناول حياته وموضوعات شعره وسماته العامة، التي عني بها غير دارس في كتاب أو بحث أو مقال إلا ما كان الموقف يستدعيه أحيانا " ص ٥ .

لقد تعرف القارىء من خلال هذا الكتاب على شخصية طوقان وسيرة حياته وشخصيته وكل ما يتصل به بأسلوب بعيد عن المباشرة والتلقين ؛ فقد أقام مؤلف الكتاب جسور تواصل بين شعر طوقان وسيرة حياته ظهرت من خلال محاور الكتاب التي وضعها المؤلف؛ ليؤكد بذلك أثر التحولات الحياتية والمنعطفات في الشعر والإبداع .

كما تعرف قارىء الكتاب فن التوشيح وخصوصيته الفنية ، وذلك من خلال وقوفه عند موشحات طوقان التي بدأها بالحديث المفصل عن أجزائها من أدوار، وأقفال وأغصان وخرجة منبها إلى رفض طوقان لاستخدام خرجة يدخلها اللحن وفق ما جاء عند منظري الموشحات، بل إنه آثر استخدام خرجة معربة مفسرا ذلك بقوله:" ونأى إبراهيم في موشحاته عن أن ياتي بـ ( الخرجة ) القفل الاخير " ملحونة " أو " أعجمية " ... أكاد أزعم ، وإبراهيم ليس استثناء في هذا ، أن مرده يعود إلى كراهته للعامية وحبه اللغة الفصيحة ورعايتها والذود عنها "، ويدعم رأيه هذا بموقف طوقان المشهور في إذاعة القدس وتصديه لزمرة تنشيط العامية فيها ، ليبرهن من جديد اعتناءه بربط الأسباب بالمسببات .

لقد أثبت بكار من خلال حديثه عن الموشحات هذه المعرفة العميقة ، والاطلاع الواسع في هذا الفن متتبعا ما يجوز فيه وما لا يجوز ، ويتبلور ذلك في قوله:" على الرغم من أن موشح إبراهيم غزلي، فإن "خرجته " ظلت، كسائر خرجات موشحاته ، " معربة" أي محصنة من " اللحن" خلافا لشرط الخرجة في موشحات هذا الضرب عادة " ص ٢٥.

إن ما يظهر فيما قدمه بكار في دراسته لإبراهيم طوقان وشعره هو جرأته في الطرح، وقدرته على تحقيق رؤية نقدية ذات خصوصية وتميز ظهرت في اجتراحه لمصطلحاته الخاصة، وتأسيسها تأسيسًا نقديًا سليمًا يجمع التراث والمعاصرة جمعًا رفيقًا لا يميل إلى أحدهما دون الآخر، وهو شأن هذا الأستاذ الفاضل في منهجه وفي مجمل مؤلفاته، وهي سمة ظهرت جليًا في كتابه المبكر: "بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الجديد" ، فضلاً عن أن بكار فيما يكتبه ويقدمه يحفل بما هو مطوي مخفي من قضايا أساسية يتم تناول موضوعاتها دون مسها أو الاهتمام بها، وهو ما يؤكد سعة اطلاعه ومقدرته البحثية والمنهجية العالية.

# الدكتور بكّار الغزل في الشعر القديم

د. مي أحمد يوسف

**" شعر الغزل مستمر لا ينتهي طالما أن هناك حياة لطرفيها المتلازمين: الرجل والمرأة، فطالما وجدا لا بد أن يتواجد الغزل . ولكل عصر مميزاته وسماته، والشعر مستمر لا ينتهي، وبه يُقاس رقي الأمم، والغزل أيضاً جنس شعري مستمر مع التفاوت في كل شيء بين عصر وآخر"**

**(د. يوسف بكار في مقابلة له مع وكالة أنباء الشعر - القاهرة، بتاريخ ٥/٣/٢٠١٠)**

تناول الدكتور يوسف بكار الغزل في الشعر العربي القديم، في كتابين له: الأول: اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، والآخر : غزل المكيين في العصر الأموي. ومع أن الكتاب الأول (١) يتناول – في معظمه – الغزل في الحقبة الأولى من العصر العباسي الأول، إلا أنه جاء سابقاً على الكتاب الثاني، الذي وقفه على دراسة الغزل في العصر الأموي على وجه التحديد (٢)، مع ملاحظة أن الأستاذ الدكتور بكار قد تطرق باقتضاب إلى الغزل في هذا العصر في كتابه: اتجاهات الغزل، تمهيداً للحديث عنه في القرن الثاني الهجري. ويبدو أن أستاذنا لمس ضرورة تناول الغزل في العصر المذكور بدراسة مستفيضة، فجاء كتابه: غزل المكيين في العصر الأموي، ولو متأخراً؛ لأن شعراء الغزل في هذا العصر حددوا ملامح هذا الفن، وجعلوا منه غرضاً مستقلاً في قصائد كاملة، كما هي الحال عند عمر ابن أبي ربيعة.

## كتاب غزل المكيين في العصر الأموي.

يبدو جلياً لمن يقرأ هذا الكتاب، أن د. بكار جعله تمهيداً (متأخراً) لموضوع الغزل في كتابه: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، بأن سلط الضوء على هذا الموضوع في العصر الأموي، عند الخمسة الشعراء المكيين الرئيسيين: عمر بن أبي ربيعة، والحارث بن خالد المخزومي، وابن الرقيات، والعرجي، وأبي دهبل الجمحي، الذين تعددت اتجاهات غزلهم، إلاّ عمر، الذي لم يبرح حمى الغزل الحضري، وعلى شاعرين آخرين، هما: عبد الرحمن القس، في غزل الفقهاء، ومسكين الدارمي، في الغزل الإعلاني المصنوع. من هنا جاءت تقسيمات الدكتور بكار للغزل في كتابه هذا ، على النحو الآتي:

**أولاً: الغزل التمهيدي**، ( وقد سماه في اتجاهات الغزل: الغزل التقليدي)، أي: ما ورد منه في مقدمات القصائد. وقد قصر د. بكار دراسته في هذا الجزء على مقدمات الشاعرين: أبي دهبل الجمحي، وعبد الله بن قيس الرقيات، والسبب في ذلك، في رأيه: " قلة المقدمات عند الحارث. أما عمر الذي كان يقف شعره على الغزل، فاستخدم – في الأغلب – المقدمات، ولم يقف عليها بالمفهوم المتعارف عليه". (٣)

**ثانياً: الغزل السياسي الهجائي الكيدي**، وهذا الوصف لهذا النوع من الغزل يتضمن صفات ثلاثاً استعار منها د. بكار،

---

أكاديمية وباحثة من الأردن.

السياسي والهجائي من طه حسين، والكيدي من أحمد محمد الحوفي. ويرى - د. بكار - أن هذا النوع من الغزل ليس بالغزل التمهيدي في مقدمات القصائد، ولا الحسي، ولا المعنوي، ولا العفيف، بل هو " سياسي؛ لأن الشاعر ... يتخذه بالتحرش بنساء الخصوم والنيل من أعراضهم بلسانه، وسيلة لإغاظتهم وكيدهم وتجريحهم" (٤)، وفرسانه، هم: أبو دهبل وابن الرقيات، والعرجي.

أما أبو دهبل الجمحي، فقد كان ميالاً إلى آل البيت، وكان ضد الأمويين وقد يكون ذلك – يقول د. بكار - مدعاة تغزله في عاتكة بنت معاوية. وقد أغضبت قصائده فيها والدها الخليفة ، وأكثر ما أحزنه قصيدته التي مطلعها:

أعاتك هلاّ إذ بخلت فلا ترَيّ

لذي صبوة زُلفى لديك ولا حقّا

أشار بعدها على ابنه يزيد أن يكلم الشاعر بالأمر فأشار على والده بقتله ، فرفض معاوية قائلاً له: أو ما تعلم أنك إذا فعلت ذلك صدقت قوله وجعلتنا احدوثة أبداً؟"

عبيد الله بن قيس الرقيات: شاعر قريش في الإسلام، كان زبيري الهوى، وكان هذا الضرب من الغزل عنده واضحاً وضوح الشمس، وقد تجلى ذلك في غزله بعاتكة بنت يزيد بن معاوية، زوج عبد الملك، وفي أم البنين بنت عبد العزيز ابن مروان زوج الوليد بن عبد الملك. يقول في عاتكة:

أعاتك بنت العبشمية عاتكاً

أثيبي امرأ أضحى بحبك هالكا

بدت لي في أترابها فقتلتني

كذلك يقتلن الرجال كذالكا

كان ابن الرقيات – ينقل د. بكار عن طه حسين - يخاصم الرجال دون النساء، وكن يتخذهن وسيلة إلى حرب الرجال، بل إنه كان يحرص أن لا يؤذيهن . (٥)

العرجي: من أحفاد عثمان بن عفان، كان ساخطاً على رجال الدولة الأموية، فسلط شعره ، ليس على نساء خلفاء بني امية، بل على نساء بعض ولاتهم، وتحديداً: محمد بن هاشم، والي الأمويين على مكة . يقول في زوجه ( جبرة):

عوجي عليّ وسلّمي جبرُ فيم الصدود وانتمُ سفر

فكفى به هجرا لنا ولكم أني وذلك فاعلمي الهجرُ؟

**ثالثاً: الغزل المصنوع الدعائي،** وقد عرّفه د. بكار في كتابه: اتجاهات الغزل، بأنه: " الغزل الذي صنعه بعض الشعراء لرغبة خارجية من آخرين، وليس بدافع من أنفسهم" (٦)، وثمة أمثلة له في غزل المكيين، مثاله: ما قاله سعيد الدارمي من شعر يروج فيه لبضاعة صديق له تاجر، باع كل ما عنده من خُمُر إلاّ السود منها، فنظم أبياتاً فيها، فبيعت كلها، يقول:

قل للمليحة في الخمار الأسود

ماذا صنعتِ براهبٍ متعبدِ

قد كان شمّر للصلاة ثيابه

حتى وقفت له بباب المسجد

ردّيّ عليه صيامه وصلاته

لا تقتليه بحق دين محمد

**رابعاً: غزل المكافأة،** والمدح والثناء: وقد ( لَقَفَ ) الدكتور بكار – حسب تعبيره – الشق الأول من وصف هذا الغزل من ابن قيس الرقيات، الذي قال لكثيرة، المرأة التي آوته: " ... من أنت ... لأكافئك؟ " قالت: " ما فعلت هذا

لتكافئني "، فقال ابن الرقيات: " فانصرفت، ولا والله ما عرفتها، إلا أني سمعتها تُدعى باسمها (كثيرة)، فذكرتها في شعري". (٧) وكثيرة هذه هي التي آوته لسنة أو يزيد، متخفياً عن عبد الملك بن مروان، بعد مقتل مصعب بن الزبير. يقول فيها:

كوفية نازح محلتها لا أمم دارها ولا صقب

وقال ابن الرقيات أبياتاً في أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان، زوج الوليد بن عبد الملك، غزلاً؛ ردّاً لجميلها، ومكافأةً لها على شفاعتها له عند عبد الملك، الذي عفا عنه. وقريب من غزله هذان ما قاله في زوجي مصعب بن الزبير: عائشة وسكينة بنت الحسين (٨)

**خامساً: غزل الفقهاء**: يقول بكار، في معرض حديثه عن هذا الغزل: " ليس بمستغرب أن يكون للفقهاء وعلماء الدين مشاركة في غزل لا يتعارض مع التعاليم الدينية ..."(٩)، ويأتي بأمثلة عليه من المكيين الفقهاء: عبيد الله بن عتبة بن مسعود الناسك، واحد الفقهاء السبعة بالمدينة، ومؤدب عمر بن عبد العزيز، وعبد الرحمن القس، أحد قراء مكة وعُبّادها.

أما عبيد الله، فقد قال شعراً في الغزل، وغُني هذا الشعر في مكة. من ذلك:

كتمتُ الهوى حتى أضر بك الكتمُ

ولامك أقوامٌ، ولومهم الظلمُ

ونمّ عليك الكاشحون، وقبل ذا

عليك الهوى قد نمّ لو نفع الذم

وعبد الرحمن القس، شُغف بجارية مولدة مغنية حتى نُسبت إليه، فصارت تُعرف: ب( سلامة القس)، قال فيها شعراً، مثل:

ما بال قلبك لا يزال يهيمه

ذكرٌ عواقبُ غيهنّ سقامُ

قد كنت أعذل في السفاهة أهلها

فاعجب لما تأتي به الأيامُ

فاليوم أعذرهم وأعلم أنما

سُبل الغواية والهوى أقسام

**سادساً**: يفرد د. بكار فصلاً كاملاً للغزل العفيف، والملاحظ أنه لم يدرج غزل الفقهاء تحت هذا الغزل، مع أنهما يتفقان بصفاتهما من حيث صدق العاطفة ولوعة الحب. ويعتقد د. بكار أن ابا دهبل الجمحي يكاد ينفرد بهذا النوع من الغزل (١٠)، ربما لسلوكه الخلقي الذاتي العفيف، ولاقتصاره على التغزل بواحدة، هي: " عمرة ".

**سابعاً**: ويخصص د. بكار فصلاً آخر من فصول الكتاب، للغزل الحضري، وهو أكبر الفصول حجماً. وقد علل تسسميته لهذا الفصل بالحضري، بأنه: " أدق وأنسب من سائر المصطلحات الأخرى الأشيع، كالحسي والصريح، والفاحش وغير الفاحش، وغزل المحققين الإباحي؛ لأنه يلفها جميعاً بين ثناياه، ويجمع بينها.(١١) ويجعل د. بكار تحت هذا العنوان عدداً من شعراء مكة المعروفين، الذين انقطعوا للغزل أو كادوا، مثل: عمر بن أبي ربيعة، وهو رأس هذا الاتجاه، وابن قيس الرقيات، والعرجي، والحارث بن خالد المخزومي، وقد درسهم واحداً واحداً، ونبه على الجامع الكبير بينهم، وعلى ما ينفرد به كل واحد منه. (١٢)

## كتاب اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري.

قارب الدكتور يوسف بكار الغزل في كتابه هذا ( الذي صدر قبل كتاب غزل المكيين ) ، بعد أن صنفه إلى: الغزل التقليدي، والغزل الحسي، والغزل الشاذ ( الغزل بالمذكر )، والغزل العفيف.

**أولاً: الغزل التقليدي، ( أو: التمهيدي)**، وعني به د. بكار: مقدمات القصائد في الأغراض المختلفة: في المدح والهجاء، والفخر والرثاء. (١٣)

في المدح: يرى د. بكار أن المدح أكثر الأغراض التي تصدرتها المقدمات الغزلية، بحيث لم يتخلّ عنها فيه شاعر من شعراء القرن الثاني الهجري المشهورين، والمغمورين، وقد لاحظ أن المقدمات الغزلية في مطالع قصائد المدح كانت تتأرجح بين الطول والقصر بحسب الشعراء، فبشار بن برد كان يطيل فيها، حتى إن بعضها كان يزيد على أبيات المديح، مما جعل النقاد يعدون ذلك عيباً عنده. وقد عزا بكار هذا الميل إلى الإطالة في المقدمات الغزلية عند بشار، إلى طول المدة التي قضاها هذا الشاعر في العصر الأموي، والتي كانت أطول من تلك التي قضاها في العصر العباسي. (١٤) مثال ذلك: قصيدته المدحية، التي مطلعها:

مرّ علينا زمن مصعبُ بعد زمان ليس بالمصعب

ويعلق الأستاذ بكار على مقدمات بشار قائلاً: " ومع إغراقه في الأوصاف الحسية القديمة، لم ينس متطلبات العصر الذي يعيش فيه ومقتضيات التحول الاجتماعي الخطير، الذي أصاب الناس ... " (١٥) وقد ركز– بكار– على هذا التحول عند الحديث عن مقدمات بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد.

أما أبو نواس، فقد كانت مقدماته الغزلية تمتاز بالقصر، بل إنها أقل عدداً من المقدمات الغزلية عند بشار ومسلم، ويرى د. بكار أن أبا نواس كان أكثر شعراء القرن الثاني تخففاً من قيودها، معتقداً أنه لولا المدح، والمحافظة على القديم لما وُجد لها عند أبي نواس من أثر. ومثال على المقدمات الغزلية القليلة جداً عنده: قصيدته التي جمع في مقدمتها ذكر الديار والغزل ووصف الرحلة والناقة، والتي يقول فيها:

هل عرفت الربع أجلى أهلُه عنه فزالا

بشرَوْرى قد عفا إلاّ إصاراً أو خيالا

ويلاحظ أستاذنا أن نفور أبي نواس من هذه المقدمات التقليدية جعله يسرع في التخلص منها على المدح، وربما سبق ذلك أبيات في الخمرة. ومما لاحظه – كذلك – على مقدمات أبي نواس الغزلية، أنها تخلو من الأوصاف الحسية، على عكس بشار تماماً، باستثناء البكاء المصطنع، ويفسر بكار ذلك بقوله: " ومرد ذلك أن الرجل لم يكن يصدر فيها عن طبع أو صدق، وإنما اضطر إليها اضطراراً، وليس ببعيد أن يكون لقصر مقدماته الشديد دخل كبير في هذا ". (١٦)

وأما مسلم بن الوليد، فلم يكن يلتزم في مقدماته بمنهج واحد: فمرة كانت مقدماته طويلة، وأخرى كانت قصيرة جداً، وقد عده – د. بكار – لذلك حلقة وسطاً بين أصحاب المقدمات من معاصريه، (١٧) وقد لفته أن لمسلم قصائد مدحية بلا مقدمات، وقد عزا ذلك عند هذا الشاعر إلى قصر هذه القصائد. مثال ذلك: قصيدته في مدح خزيمة بن خازم . وقد دخل مقدماته التحديث، شأنه في ذلك شأن بشار وأبي نواس. (١٨) ولمسلم مقدمات بدأت بالخمرة ، ومنها انتقل إلى الغزل ثم إلى وصف

رحلته إلى الممدوح، على ظهر سفينة وليس على ظهر ناقة، يقول في إحدى هذه المقدمات:

أديري عليّ الراح ساقية الخمر
ولا تسأليني واسألي الكأس عن أمري
ولكنني أعطيت مقودي الصبى
فقاد بنات اللهو مخلوعة العذر

فيكون هؤلاء الشعراء المشهورون بمقدماتهم التي مالوا إلى التجديد فيها قد " جانبوا ما يسمى بالواقعية المحلية، وهم يتحدثون عن أشياء غير حقيقية بالنسبة إليهم ....، بل كانوا فيها أكثر صدقاً من وقوفهم على الأطلال ".(١٩)

ذكرنا سابقاً أن مسلم بن الوليد جدد في مقدماته، لكنه استبقى تلك التقليدية. يتوقف د. بكار عند هذا الملمح عند مسلم، معتقداً أن هذا الشاعر، وعلى الرغم من سمات التقليد التي تطغى على مقدماته، فإنه يُلاحظ عليها " ... كثرة المحسنات البديعية، والصور الجميلة، والابتعاد عن الغريب والحوشي، وتجنب المعاني الصعبة المعقدة " وخير ما يمثل هذا الأمر عند هذا الشاعر قصيدته في مدح زيد بن مسلم الحنفي، التي يقول فيها:

أأعلن ما بي أم أُسرّ فأكتمُ
وكيف وفي وجهي من الحب معلمُ
أثيبوا بودٍّ أو أثيبوا بهجرة
ولا تقتلوني إن قتلي محرّمُ

ويلاحظ د. بكار – كذلك – أن مقدمات مسلم تقل فيها الأوصاف الحسية التي تكثر عند بشار، وقد علل مثل هذه الظاهرة عند مسلم وغيره ممن لم يعمد إلى الأوصاف الحسية، إلاّ أن هؤلاء أدركوا " أنهم في هذا الفن مقلدون، فآثروا الابتعاد عن ذكرها، فكانوا صادقين مع أنفسهم وواقع حياتهم " (٢٠)

ومما ذكره د. بكار في هذا السياق، متفقاً مع د. طه حسين، أن الشعراء في القرن الثاني أخذوا يتخففون من المقدمات الغزلية في مطالع قصائد المدح، وربما ألغوها، إذا كانت القصيدة قصيرة، من هؤلاء الشعراء: مطيع بن إياس، وسلم الخاسر، وأبو دلامة، وابن ميادة، الذي مدح المنصور بقصيدة تصدرتها أبيات غزلية، على طريقة عمر بن ابي ربيعة، وقد خلط فيها القديم بالحديث، بصورة تلائم القرن الثاني الهجري، (٢١) يقول فيها:

وكواعبٍ قد قلن يوم تواعدٍ
قول المجدِّ، وهن كالمزّاحِ:
يا ليتنا في غير أمر فادحٍ
طلعت علينا العيس بالرماح
فنظرن من خلل الحجال بأعينٍ
مرضى مخالطها السقام صحاح

ومن المقدمات الغزلية التي شهدت نوعاً جديداً من الغزل، تلك التي يتغزل الشاعر فيها بالمذكر، ولكن على قلة (٢٢) كما هي الحال في بعض شعر أبي نواس، وأشجع السلمي. وقد لاحظ الأستاذ بكار ، وبعد دراسته للقصائد المدحية، التي افتتحها أصحابها بالغزل بالمذكر، أن رواية مثل هذا الشعر يُستفاد منه تسامح الناس – ولو إلى حد – في هذا الأمر، (٢٣) وإجازة أصحاب الغزل فيه، مما أدى إلى انتشار القول في هذا النوع من الغزل، في قصائد مستقلة. مثال ذلك، قصيدة أبي نواس المشهورة في مدح الأمين، وقد خلط في مقدمتها الخمرة بالغزل بالمذكر،

وهي التي يقول فيها:

يسقيكها ذو قرطق ... يُلهي ويوذي من حبس

خنِث الجفون كأنه ... ظبي الرياض إذا نعس

في الهجاء: لاحظ د. بكار أن هناك عدداً ليس بالقليل من شعراء القرن الثاني الهجري الذين صدّروا قصائدهم الهجائية بالغزل، وعلى رأسهم – بالضرورة – بشار، ومنهم أيضاً: ابن ميادة، والحكم الخضري، وناهض بن ثومة، وأبو نواس، وابن قنبر. ومن الجدير ذكره هنا، أن الطاهر بن عاشور، يرى أن بشار بن برد مبتكر المقدمة الغزلية لشعر الهجاء، لكن د. بكار يرد عليه معارضا فيقول: " لكننا نرى مع د.هدارة أن بشاراً لم يكن مبتكراً لهذا النوع ، وأن افتتاحه الهجاء بالغزل ليس بجديد، وإنما كان امتداداً لشيء قديم يعرفه الجاهليون والإسلاميون... من مثل قصيدة امرىء القيس في هجاء بني أسد...، أما في العصر الإسلامي والأموي فالأمثلة على هذا النوع كثيرة في مقدمات قصائد الهجاء والنقائض " . (٢٤)

في الفخر: لا يستغرب د. بكار أن تحتشد مقدمات الفخر بالغزل، فهو أقرب أغراض الشعر ملاءمة له، "لما بين الفنين من وشائج وعلائق، خاصة إذا كان الشاعر يفتخر بأشياء أصيلة عنده، ليعرّف محبوبته عليها ؛ لكي تزداد به تعلقاً وله حباً، كالذي كان يفعله عنترة ... " . وخلص من قراءاته إلى أن بشار قد انفرد من بين شعراء القرن الثاني للهجرة بافتتاح قصائد الفخر بالغزل في قصيدتين، الأولى: افتخر فيها بمضر وانتصاراتهم لخلفاء بني أمية، والأخرى: افتخر فيها بنفسه واستخف بأعدائه الذين توعدوه. (٢٥)

في الرثاء: تكاد المقدمات الغزلية في قصائد الرثاء تنعدم إلا من عدد قليل جداً، ويعزو د. بكار ذلك إلى "عدم تناسب الغزل مع ما في الرثاء من ألم وحزن" (٢٦)

ومع ذلك، فقد عثر الأستاذ بكار على قصيدة رثاء واحدة مصدرة بالغزل لبشار أيضاً، يرثي فيها صاحباً له غرق في مياه دجلة، يقول فيها:

يا ابن موسى ماذا يقول الإمام
في فتاة بالقلب منها أوام

بت من حبها أوقر بالكاس
ويهفو على فؤادي الهيام

وانتقل بعد ذلك إلى الخمرة ، ثم إلى الرثاء في سبعة أبيات.

**ثانياً: الغزل الحسي،** قسم الدكتور بكار الغزل الحسي إلى أقسام ثلاثة: الغزل الحسي الفاحش، والغزل الحسي غير الفاحش، وضرب من الغزل وثيق الصلة بالغزل الحسي.

الغزل الحسي الفاحش: يعزو الدكتور بكار ظهور الغزل الحسي الفاحش في تلك الحقبة، إلى انتشار بيوت الجواري والقيان، وإلى ظاهرة جديدة في العصر العباسي ظهرت في عهد الأمين، هي ظاهرة: الجواري الغلاميات. والشعراء الذين ذكروا هؤلاء الجواري الغلاميات في شعرهم، عمدوا إلى وصف هيئاتهن التي قلدوا فيها الغلمان، من شَعر قصير، وعمائم على الرؤوس وغير ذلك. وقد ترأس أبو نواس هذه الفئة من الشعراء. فبيوت القيان ومن قام عليها والجواري بعامة، من أكبر العوامل وأخطرها في تفشي اللهو والمجون والتهتك، وقد عرفت هذه البيوت كثيراً من الشعراء الذين لم يتورعوا عن القول في الغزل الفاحش، بكل صراحة وجرأة ووقاحة(٢٧) من مثل: بشار وأبي نواس وربيعة الرقي، ومطيع بن إياس، والحسين بن الضحاك الخليع، والمؤمل بن أميل المحارب. حتى مسلم بن الوليد له في هذا النوع من الغزل قصائد مبكرة (٢٨)، وقد سلكه بعض الباحثين في مدرسة بشار

في الغزل الحسي الماجن. إلا أن بشاراً يبقى رأس هذا الغزل الصريح الماجن في هذا القرن، ومع ذلك يعتقد الأستاذ بكار (٢٩) أن غزل بشار ليس كله ماجناً، إنما جمع فيه بين شتى الاتجاهات، وقد عزا فحش بشار في غزله إلى أسباب منها: تكوينه الجسمي، ووضع المرأة عموماً، ووضعها بالنسبة له خاصة، ورأى – كذلك – أن بشاراً قد اعترف هو نفسه في شعره بمذهبه في الغزل، وأن ميله للنساء يوافق جسده لا روحه " (٣٠)

الغزل الحسي غير الفاحش: يعد بكار هذا النوع من الغزل الرافد الثاني للاتجاه الحسي، ومع أن أكثر شعرائه من أصحاب الرافد الأول، إلا أنهم هنا كانوا أكثر اعتدالاً. وقد قصروا غزلهم على الحديث عن جمال المرأة وتشبيهها بتشبيهات فيها القديم المعروف، وفيها الجديد الذي استمدوه من واقعهم. ومن شعراء هذا الاتجاه: ربيعة الرقي، وابن أبي الزوائد ( الذي وُصف بالعفة، وقد كان يؤم الناس بالمساجد)، والحسين بن مطير ، إضافة إلى الشعراء المعروفين، من مثل بشار ومسلم بن الوليد، ومطيع بن إياس.

الاتجاه الثالث من اتجاهات الغزل الحسي: وهو غزل يبدو فيه الشعراء محبين صادقين بعواطفهم وأحاسيسهم، على عكس ما كانوا عليه في الاتجاه الحسي الأول، حتى وصل الحد ببعضهم أن يعشق على الوصف والسماع ، كما حدث لأبي نواس، الذي عشق جارية بعد أن وصفها له أحدهم. ومن هؤلاء الشعراء – أيضاً – مطيع والمؤمل بن أميل وبشار ومسلم.

لم يفت الأستاذ بكار خلال الحديث عن الغزل الحسي بأنواعه – أن يتطرق إلى ملابس المرأة وتزيّنها وكذلك المظاهر الحضارية، التي يعكسها هذا النوع من الغزل، وما كان يُتبادل فيه من الهدايا والرسائل.

**ثالثاً: الغزل الشاذ، أو الغزل بالمذكر،** وقد أشار الأستاذ بكار إلى أن هذا النوع من الغزل وُجدت حالات فردية منه في العصرين: الراشدي والأموي، ثم اتسعت في العصر العباسي (٣٢) ومع أن أبا نواس والخليع يعدان بطلي هذا الاتجاه في الغزل، إلا أن هناك من سبقهما إليه من الشعراء، مثل: مطيع بن إياس، وحماد عجرد، وسعيد بن وهب، ويحيى بن زياد، ووالبة بن الحباب. وقد أضاف د. بكار إلى هؤلاء، شعراء آخرين ممن عثر على شعر لهم في هذا النوع من الغزل الشاذ، وهم: إسماعيل القراطيسي، ويوسف بن الحجاج، وعمرو الخاركي البصري، وعبد الله بن أيوب التميمي، وعبد الله بن موسى الهادي، ومحمد بن أبي أمية الكاتب، وأبو بحر عبد الرحمن بن أبي الهداهد (٣٣).

أما اتجاهات الغزل بالمذكر فقد جعلها الدكتور يوسف بكار في اثنين: الغزل بالسقاة من الغلمان، والغزل بغير السقاة من الغلمان. وقد أدخل في موضوع شعر الغزل بالمذكر، الديارات، التي رأى فيها عاملاً أساسياً في ظهور هذا النوع من الشعر وانتشاره، بسبب ما كان يدور فيها من لهو وخلاعة وتهتك. وقد تخصص عدد من الشعراء في التردد على هذه الديارات، ومن ثم قول الشعر يتغزلون فيه بالسقاة فيها، وذكر منهم: عمرو بن عبد الملك الوراق، الذي كان من الخلعاء المجان بقول الشابشتي، وبكر بن خارجة الكوفي، الذي كان مولى لبني أسد، ومحمد بن أبي أمية وآخرين، دون أن ينسى عمادَي الخلاعة والمجون، الشاعرين: أبا نواس والحسين بن الضحاك. وقد أورد د. بكار أمثلة كثيرة على هذا النوع من الشعر، والملاحظ أن مصادره في هذا الجزء من الكتاب، هي دواوين الشعراء وكتب الديارات والأديرة، وكتب التاريخ إضافة إلى كتاب الأغاني.

**رابعاً: الغزل العفيف**، يرى د. بكار أن الغزل في القرن الثاني الهجري كان في أكثره غزلاً مكشوفاً غير مسبوق بخلاعته. ولكنْ، لم يخل هذا القرن من غزل عفيف. وقد عارض بكار رأي كل من طه حسن وحسان أبي رحاب، اللذين اعتقدا أن هذا الفن قد انقضى عهده، وانتهت الأسباب التي أوجدته: فرأي بكار يقول: هذا تعميم ينقصه الدليل القاطع؛ لأن العفة في القول والعمل غير مرهونة بعصر من العصور، وأن " انغماس ... الشعراء في القرن الثاني بالمجون ... لا يعني انتفاء العفة واختفاءها ". (٣٤) وبعد أن كان يُعتقد أن العباس بن الأحنف هو العذري الوحيد في القرن الثاني، نبّه بكار إلى أن هدارة قد أضاف إليه عدداً من الشعراء الذين يشاركونه اتجاهه، وهم: عكاشة العمّي، وعلي بن أديم، والمؤمل بن جميل، وابن رهيمة. وقد قصر هؤلاء الشعراء شعرهم على فن واحد هو: الغزل العفيف، وعلى امرأة واحدة كذلك، وبذا تنطبق عليهم خصائص العذريين السابقين من عفة وإخلاص.(٣٥)

يعتقد د. بكار أن العباس بن الأحنف هو إمام اتجاه الغزل العذري في القرن الثاني الهجري: فقد قصر شعره كله على الغزل العفيف، إلا مقطوعات قليلة كانت في الرثاء وقليل جداً من شعره في المدح.

وقارئ كتاب اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري يلاحظ بوضوح أن الدكتور بكار قد خصص صفحات لا بأس بعددها للحديث عن العباس بن الأحنف ومحبوبته فوز ( من ص ٢٤٢ – ٢٨٥)، لأنهما كانا مثار جدل في دراسات المحدثين، بخاصة دراسة عاتكة الخزرجي "العباس بن الحنف"، وقد ناقش د. بكار زعم الخزرجي أن تكون فوز هي نفسها عُلَيّة بنت المهدي؛ لأن الشاعر لم يصرّح باسم محبوبته، ولم يشأ أن يكشف عن هويتها، فكان اسم فوز رمزاً لها دون أن يكون اسمها على الحقيقة. وأثبت د. بكار بالجدل المدعوم بالحجة، والمناقشة الطويلة، أنها ليست إياها. (٣٦)

تطرق د. بكار – في سياق الحديث عن فوز – إلى ملامح هذه المحبوبة وصفاتها من شعر العباس نفسه، ولخصها في التالي: الجمال والعفة والتقوى والصلاح، وكذلك الثقافة: فقد كانت تراسله وتكتب إليه. وأما الصفات الحسية، التي وردت في شعر العباس في وصف فوز، فهي قليلة، حسب ملاحظات د. بكار، وهي لا تتجاوز تشبيهها بالقمر والشمس والغزال. (٣٧) وقد استنتج من شعر العباس وشعر زملائه ممن يشاركونه هذا الاتجاه، كثيراً من المظاهر الحضارية في الغزل العفيف، من ذلك تبادل الهدايا، ووصف المحاسن؛ فقد شبه العباس محبوبته بأشياء جديدة استقاها من عصره، مثل: الريحان، والورد والنرجس. ومن المظاهر الحضارية الأخرى التي لاحظها الأستاذ بكار في شعر العباس، أن محبوبة الشاعر كانت منعمة تسكن القصور، ويقوم على خدمتها الوصائف والخدم. ومع كل هذا التجديد في شعر العباس، فقد لاحظ د. بكار أن هذا الشاعر تأثر بشعر العذريين من الجاهليين والإسلاميين، إلا أن هذا المظهر كان محدوداً جداً في شعره، وأما الملاحظة الواضحة التي وقف عليها الأستاذ بكار في شعر العباس، فهي: خلو شعره تماماً من الأطلال والمقدمات. (٣٨)

## خصائص الغزل الفنية في القرن الثاني، التي خلص إليها د. بكار في كتابه اتجاهات الغزل.

الصدق الفني، وقصد به: مدى صدق الشاعر أو عدمه في التعبير عن بيئته وواقع الحياة التي كان يحياها، والعصر الذي كان يعيش فيه، ومدى صدقه في التعبير عما كان ماثلاً في عصره ومجتمعه. لقد توقف د. بكار طويلاً

عند تحديد مفهوم الصدق الفني عند النقاد القدامى متسائلاً: هل عرف النقاد القدامى الصدق الفني؟ فكان جوابه: أنهم لم يعرفوه بالمفهوم الذي نفهمه، وإن حاموا حوله. (٣٩)

وأما بالنسبة لشعراء الغزل(الحسي)، فقد كانوا صادقين مع أنفسهم وبيئتهم وواقع عصرهم : فمن مظاهر الصدق الفني في القرن الثاني الهجري ما سجله شعراء الغزل الحسي الفاحش من وقائع وأحداث كانت صدى لتيار ماجن مستهتر.

ومثلهم شعراء الغزل بالمذكر، الذين كانوا ينقلون صوراً حقيقية أو قريبة من الواقع، ووصفوا الحانات وخمارات الأديرة، ونقلوا بصدق – كذلك – افتتانهم بالجواري الغلاميات، اللائي وصفوهن وصفاً دقيقاً.

ولكن، كان للدكتور بكار رأي آخر بالنسبة للصدق الفني في الغزل التقليدي، فهو يرى أن الشعراء كانوا فيه مقلدين لخطى القدماء، فقد كانوا يقولون فيه بألسنتهم ما لا يعتقدونه: يقفون على الأطلال ويبكون الديار وليس من أطلال ولا ديار، من هنا كانت الثورة على هذه المقدمات عنصراً أصيلاً من عناصر الصدق الفني، وإدراكاً مخلصاً من الشعراء لمتطلبات عصرهم، وهو ما يتمشى مع مبدأ هذا النوع من الصدق.(٤٠)

لأحسنُ من بيدٍ يحار بها القطا
ومن جبلي طيء ووصفكما سلعا

تلاحظُ عيني عاشقين كلاهما
له مقلةٌ في وجه صاحبه ترعى

ومن الشعراء الذين لفتوا الدارسين في صدقهم الفني: أبو نواس . وما ينطبق على أبي نواس يصدق على من شارك في الثورة، التي تحمّل هذا الشاعر عبئها الأكبر؛ لأنهم كانوا مثله من جماعة ( المواءمة بين الأدب والحياة)، حسب بكار. (٤١)، الذي يرى أيضاً أن التخفف من المقدمات التقليدية هو أيضاً من مظاهر الصدق الفني عند شعراء الغزل في القرن الثاني الهجري، من هؤلاء الشعراء، الذين يصدق عليهم مفهوم الصدق الفني في هذه الفترة: الشاعر ابن أبي الزوائد، الذي كان يتعشق جارية سوداء اسمها ( حجيج )، وقد وقف د. بكار عند بيت لهذا الشاعر ، وهو:

لو قد رحّلت الحمار منكشفاً
لم أرها بعدها ولم ترني

مشيراًإلى ان أبا محمد الجمحي، قال للشاعر (مستغرباً): " إن الشعراء يذكرون في شعرهم أنهم رحلوا الإبل والنجائب، وأنت تذكر أنك رحل حماراً!" فقال: "ما قلت إلاّ حقاً، والله ما كان لي شيء أرحله غيره" (٤٢). وقد جعل د. بكار هذا البيت دليلاً على ما ذهب إليه في موضوع الصدق الفني. ومن جهة أخرى، يقول: إن هناك بين شعراء الغزل من حاد عن مبدأ الصدق الفني، من هؤلاء: ابن ميادة، حين قلد عمر بن أبي ربيعة بذكر الناقة، وبشار بن برد، الذي ساق له د. بكار عدداً من الأبيات التي تؤكد ما ذهب إليه في هذا الرأي.

**التجديد في موضوع الغزل:**

المرأة: لاحظ د. بكار أن المرأة التي تغزل فيها الشعراء غير تلك التي تغزل بها الشاعر القديم، فهي في هذا القرن جارية، وأمة، وساقية، وهذا كان من أسباب التدني في هذا الشعر ليصبح أدباً مكشوفاً.

الغزل بالمذكر: ظاهرة جديدة في الغزل العربي، دخلت إلى الغزل بدخوله أنماط جديدة من الأوصاف، وقد أصبح عند بعض الشعراء أداة من أدوات التفكه.

لقد كان لهذا الغزل الشاذ، في رأي بكار دور في إبراز ما يمكن أن يُسمى ( بأدب الديارات): فشعراء هذا الأدب اشتركوا مع شعراء الخمرة في رسم بعض الصور لعادات المسيحيين وطقوسهم ، وذكر أعيادهم، وما كانوا يقومون به من شعائر واحتفالات.

الغزل في الجواري السود: إذ لم يعد للجمال مقياس ثابت يحتذيه الشعراء جميعاً.

الغزل المصنوع: وعنى به د. بكار: الغزل الذي صنعه بعض الشعراء لرغبة خارجية من آخرين، وليس بدافع من أنفسهم. وقد كان بشار والحسين بن الضحاك من شعراء هذا الاتجاه الجديد ، ومثاله الشعر الذي قاله بشار بناء على طلب من المهدي، يقول فيه:

اجعل الحب بين الحب وبيني
قـاضياً إنني به اليوم راضي
فاجتمعنا فقلت: يا حب نفسي
إن عينـي قليلـة الإغمـاض
أنت عذبتـي وأنحلت جسمي
فارحم اليوم دائم الأمراض

بناء القصيدة: لاحظ د. بكار، خلال دراسته لاتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ان قصيدة الغزل لم يكن لها بناء واحد مطرد، فيه: إما جزء من قصيدة في غرض من الأغراض، وهي ما تعرف بالمقدمات، وإما قصيدة مستقلة تتفاوت طولاً وقصراً بتفاوت الشعراء وتجاربهم، وإما مقطوعة في أبيات محدودة، وهو أكبر تطور آلت إليه قصيدة الغزل عند أكثر الشعراء . (٤٣)

وبعد، فقد كانت دراسة الأستاذ الدكتور يوسف بكار لشعر الغزل القديم دراسة مستفيضة، متمعنة، خاصة في العصر الأموي، والقرن الثاني الهجري، الذي تقع فيه الحقبة الأولى من العصر العباسي الأول، بما فيها من تناقضات أوتطورات، سمّها ما شئت. وقد خرج من دراسته لهذا الشعر بنتائج، منها ما هو جديد في مثل هذه الدراسة، ومنها ما كان فيه موافقاً غيره، أو معارضاً لهم، ليس لهدف المعارضة وحسب، بل لإثراء البحث في موضوع كان له حضور قوي في الشعر العربي منذ أن عُرف الشعر.

---

## الهوامش

١ – صدرت منه أربع طبعات، أولها عام ١٩٧١، وآخرها عام ٢٠٠٩، وقد اعتمدنا هنا طبعة دار المناهل، ٢٠٠٩.

٢ – صدر ٢٠٠٩.

٣ – غزل المكيين ١٢-١٢.

٤ – نفسه ٣١

٥ – نفسه ٤٠.

٦ – اتجاهات ٣٠٤.

٧ – غزل المكيين ٤٨.

٨ – نفسه ٥٥.

٩ – نفسه ٥٧.

١٠– نفسه ٦٦.

١١– نفسه ٧٣.

١٢– نفسه ٧٣-١٥٠.

١٣– اتجاهات ٥٩.

١٤– نفسه ٥٩.

١٥– نفسه ٧٤.

١٦– نفسه ٨١.

١٧– نفسه ٨١.

١٨– نفسه ٨١.

١٩– نفسه ٨٢.

٢٠– نفسة ٨٧.

٢١– نفسه ٨٣.

٢٢– نفسه ٨٨.

٢٣– نفسه ٨٩.

٢٤–نفسه ٦٥.

٢٥– نفسه ٦٦.

٢٦– نفسه ٦٧.

٢٧– نفسه ١٢٢.

٢٨– نفسه ١٢٦.

٢٩– نفسه ١١٢٩.

٣٠– نفسه ١٣٠.

٣١– نفسه ١٩٠-١٩١.

٣٢– نفسه ٢٠٢-٢٠٧.

٣٣– نفسه ٢٣١-١٣٢.

٣٤– نفسه ٣٣.

٣٥– من ص ٢٤٢-٢٨٥.

٣٦– اتجاهات ٢٤٨.

٣٧– نفسه ٢٧١.

٣٨– نفسه ٢٧١.

٣٩– نفسه ٢٨٧-٢٨٨.

٤٠– نفسه ٢٩٠.

٤١– نفسه ٢٩١.

٤٢– نفسه ٢٩٣.

٤٣– نفسه ٣٠٦.

## د. يوسف بكار والسعي لإنصاف النقد العربي القديم

# نظرات في الرؤى والمنهج النقدي

د. مريم جبر

تحاول هذه المقالة أن تنظر من زاوية ضيقة في شيء من الجهود النقدية العديدة للأستاذ الدكتور يوسف بكار، لألقي من خلالها ضوءا على جملة من الرؤى الخاصة بقضية مهمة ابتدأ بها ناقدنا رحلته النقدية في دراسة النقد والشعر القديم، دون أن يفصل أو ينفصل في رؤاه عن عصره، وما استجد فيه من تطور في نظريات النقد الحديثة، وليؤسس لنفسه من ثم منهجاً يمكن تتبع تجلياته في دراساته المختلفة في النقد القديم والحديث على السواء، تخيرت لهذه المقالة تلمسه في كتابه (بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ١٩٧٩)، وما يتصل بالمنحى ذاته في كتابه (حفريات من تراثنا النقدي،٢٠٠٧).

تأتي أهمية الكتاب الأول (بناء القصيدة) من اشتماله على واحدة من الدراسات الجادة المبكرة التي سعت لضبط مفهوم القصيدة ومعياريتها ومواصفاتها، ودعت إلى ضرورة إعادة النظر – نقدياً – في القصيدة العربية القديمة، من جهة، وإلى إنصاف النقد العربي القديم في ضوء ما تعرّض ويتعرّض له من حملات قاسية وأحكام جائرة، من لدن كثير من الدارسين المعاصرين، من جهة أخرى، ففي هذا النقد كما يرى د. بكار نظرات فاحصة، ولفتات بارعة دقيقة، وقضايا يمكن أن تعد جذوراً حقيقية لكثير من اتجاهات وقضايا نقدية حديثة عند الأوروبيين والعرب على حد سواء، وهو ما كان التفت إليه محمد مندور، وماهر حسن فهمي، وإحسان

وتجدر الإشارة هنا إلى أن د. بكار لم ينسَق وراء هذا الرأي أو ذاك، انحيازاً أو تعصباً للقديم، بل نجده يوازن بين طرفي الرأي، فلم يهمل في الوقت ذاته آراء الدارسين الذين وصفوا النقد القديم، في كثير من جوانبه، بعدم التعمق في التحليل والتمحيص والتوسع في كثير من الموضوعات، والانصراف إلى الجزئيات دون الكليات في كثير من المسائل.

---

أكاديمية وباحثة من الأردن.

فبعد أن عرض لآراء النقاد القدامى في بناء القصيدة العربية، قام بعرض الأسباب التي أدت إلى واحدة من السمات الأساسية التي وسمت النقد العربي القديم، وتتمثل في عدم الاتساق في النظر في الجوانب المختلفة من بناء القصيدة، إذ كانوا يلجأون إلى التفصيل في مسائل، والإيجاز في أخرى، وعدم الالتفات الكامل الدقيق إلى قضايا مهمة مثل الأوزان والقوافي، وقد أعاد تلك الأسباب إلى اهتمام النقد القديم بخدمة الأغراض الدينية، وبخاصة قضية الإعجاز في القرآن الكريم، أكثر من الاهتمام بالأغراض الأدبية أو الفنية، إلى جانب اهتمامهم بمسألة السرقات، وعنايتهم الفائقة بها، بشكل لم تظفر بمثله في نقد الآداب العالمية الأخرى. ناهيك عن انشغال النقاد المبكر بقضية القديم والجديد، وإثارة المعارك والخصومات حول مذاهب معينة، كمذهب أبي تمام، وحول شاعر بعينه كالمتنبي، وانشغال بعض المتقدمين بالمصطلحات البلاغية، ودراسة صناعة الشعر وصناعة النثر، واقتصار اهتمامهم على المعنى المفرد والديباجة وعلى القصيدة كمجموع.

جعل د. بكار هذا الكتاب في أربعة فصول، خصص الأول منها لمسائل في الشعر والشاعر، وتناول فيه ما يتصل بصناعة الشعر والموهبة والأسس المكتسبة، والعروض، وبواعث الشعر ومحركاته، ووقت النظم، ثم كيفية خلق القصيدة وأنواعها ومراحل خلقها، من وجهتي النظر لدى النقد الحديث والنقد القديم. وبحث في الفصل الثاني أركان القصيدة، وتناول فيه قضية اللفظ والمعنى، وتعدد مذاهب النقاد فيها، ولغة القصيدة وأسلوبها وموسيقاها. كما تناول في الفصل الثالث هيكل القصيدة، مطلعها، ومقدمتها، وخاتمتها، وطولها وعلاقته بالقضايا الفنية والموضوعية المختلفة، كالتجربة الشعرية والموضوع ومقدرة الشاعر والقافية وجودة القصيدة والانفعال والوزن. وأما الفصل الأخير فقد خصصه لقضية الوحدة في القصيدة في النقد الغربي القديم (اليوناني)، وفي نقدنا القديم، وفي نظريات النقد الحديث في ضوء نظرية الأجناس وعوامل البيئة، وما تفرع عن ذلك من مسائل تتعلق بوحدة البيت، أسبابها ونتائجها.

وقف د.بكار في هذه الدراسة على جانب مهم يشكل بصورة أو بأخرى رداً على من يرون انقطاع الصلة بين النقد العربي القديم والنقد الحديث، إذ يرى أن دراسة القدماء للقصيدة تمخضت عن نتائج تقربهم كثيراً من النقد الحديث، بل قد يكون لهم في كثير منها فضيلة السبق، كمفهوم الصناعة في الشعر، وأدوات الشاعر التي وجد لها مقابلاً في الحديث هو "الإطار الشعري"، كما نوه إلى التقاء آراء القدماء بالنقد الحديث كقضية الفصل بين اللفظ والمعنى، واختلاف مذاهب الطرفين في لغة الشعر ولغة النثر، وتعريف الأسلوب وتفاوت الأساليب بحسب نوع القصيدة وموضوعها. ومن جانب آخر لفت إلى إغفال النقاد القدماء لحقيقة ارتباط طول القصيدة بالتجربة الشعرية وقدرة الشاعر، باستثناء من تأثر منهم بأرسطو، وأن قلة من القدماء التفتوا إلى العلاقة بين طول القصيدة وكل من الوزن والقافية، وجاءت آراؤهم فيها متفقة مع آراء كثيرين من المحدثين.

الكتاب في مجمله يمثل دعوة مبكرة إلى إعادة دراسة تراثنا النقدي، واستنطاق المأثور الشعري، لما ينطوي عليه من ظواهر يرى د.بكار أنها غابت عن نقادنا قدماء

ومحدثين، دون أن يغفل عن أن دراسة النقاد القدماء للقصيدة لم تخلُ من تقصير، إذا ما استثنينا جهود ابن طباطبا وحازم القرطاجني، كما أنهم اهتموا بالظواهر البارزة في القصيدة الجاهلية، واتخذوها مثالاً أعلى وأنموذجاً أمثل، وألزموا الشعراء بها دون أن يلتفتوا إلى ما تسرب للقصيدة بفعل الرواية والرواة، وإلى ما جدّ فيها من تطور وتبدل.

ويبدو أن الفكرة التي انبثق عنها هذا الكتاب ظلت هاجساً يراود ناقدنا، وكأني به، على الرغم من تعدد الجوانب وتشعب التفاصيل التي تناولها الكتاب، لم يُشبع بعض الأفكار دراسة وبحثاً، أو أن أفكاراً أخرى ظلت تلح عليه، فترجم ذلك فيما تضمنته كتبه فيما بعد، ولعل أهمها في هذا المجال كتاب (حفريات في تراثنا النقدي، ٢٠٠٧)، إذ لاحق فيه بعض القضايا والمفاهيم النقدية التي كان التقط خيوطها الأولى في كتابه الأول (بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث)، وناقشها بصرامة، لكنه، وربما بسبب من طبيعة الدراسة الأكاديمية ذات الإطار المحدد والمساحة المحدودة غالباً، لم يتسن له من التعمق والشمول والتفصيل ما يكفي للإحاطة بجميع زوايا النظر في نقد النقد الذي حفل به تراثنا النقدي.

وقد جاءت تلك الحفريات نتاج إعادة قراءة دقيقة وإنعام نظر وتأن، اقتضته التجربة الأكاديمية، والممارسة النقدية الجادة التي لم تنقطع عبر عقود من العمل المخلص لتراث يحتاج حقاً إلى قراءة ثانية، بل إلى قراءات تكشف ما مرّت عنه قراءات كثيرة سريعة، لم




تضعه في ميزان الدرس الموضوعي، بعيداً عن الانحياز والتمجيد والمبالغة في تأويل ما ذهب إليه بعض النقاد القدماء، وبعيداً في الوقت ذاته عن التعسف والرفض غير المبرر والتعميم الجائر في إطلاق الأحكام، خاصة حين يلجأ بعض المبهورين كلياً بنظريات النقد الحديثة إلى المقارنة بين بعض مما ورد لدى النقاد القدماء من آراء ومفاهيم ومصطلحات وما وقفوا عليه في النقد الحديث، متجاهلين ما انبنت عليه من مرجعيات معرفية وثقافية وفكرية وإيديولوجية خاصة بمجتمع ينتج إبداعه الخاص، وما يترتب عليه بعد ذلك من رؤى نقدية تتعلق بذلك النتاج وتنبثق عنه، وليس العكس.

ومن هنا فإن ما توصل إليه د. بكار في حفرياته، لم يتوافق في بعض ما ذهب إليه مع بعض الآراء السائدة، ومن ذلك، مثلاً، ارتباط مصطلح "عمود الشعر" بالمرزوقي، الذي اشتهر بأنه صاحب المصطلح وفكرته وواضع قواعده، إذ

كشفت حفريات ناقدنا أن المرزوقي إنما كان جامعاً لتلك القواعد من أصولها الأولى التي تناثرت قبله هنا وهناك. ومن ذلك أيضاً ارتباط مصطلح "المقايسة" بالقاضي الجرجاني، الذي اعتمد مبدأ المقايسة في "وساطته"، لكن نقاداً آخرين عرفوه قبله كأبي بكر الصولي وابن جني، وحتى المتنبي في دفاعه عن نفسه وشعره، إزاء هجمة الحاتمي عليه وعلى شعره.

ومن المسائل اللافتة التي نبه إليها د.بكار في حفرياته، إلى جانب بعض المسائل التي سبق بحثها في كتابه الأول، ضربان من النقد، هما "نقد النقد" أو القراءة الثانية، و"نقد الشعر بالشعر"، وهما من القضايا التي عني بها النقد الحديث، وترتبط الأولى بمسألة التلقي والتأويل، ورفض التسليم بالقراءة الواحدة للنص الشعري، فيما تتصل الثانية بظاهرة قديمة جديدة، هي ظاهرة الشعراء النقاد، الذين يُظهرون في شعرهم بعض المسائل والمفاهيم النقدية المهمة ذات الدلالات التاريخية والفنية، ومن أهم الرواد الشعراء النقاد في تراثنا النقدي ابن الرومي والناشئ الأكبر المعتزلي، كما دلت الحفرية السابعة في الكتاب.

ولا ترمي هذه المقالة إلى تفصيل الحديث في محتويات هذا الكتاب أو ذاك، لكنها ترمي إلى إلقاء ضوء على منهج في البحث يقوم على عدم الانصياع التام للآراء السابقة، مهما علا شأن أصحابها، وبخاصة ما اتسم منها بالتعميم والجزافية في إطلاق الأحكام، الإيجابية منها والسلبية في النظر إلى القصيدة العربية، فيلفت القارئ لنتاج د.بكار النقدي روح البحث العلمي والتقصي المتأني والنظرات الفاحصة التي تكشف عن رغبة في الإلمام بجوانب الموضوع ومفرداته قبل تحليلها وتفنيدها والخروج منها بالرأي الخاص المبني على المماحكة والمحاككة التي تبرز شخصية باحث يسعى لمطاولة قامات أساتذته، ولعل ذلك ما جعل هذا كتاب (بناء القصيدة) يتخذ له مكاناً في تاريخ النقد العربي الحديث، بما يحمل بين دفتيه من قيمة لم تقل فيما أضافته كتب أستاذه حسين عطوان، وشوقي ضيف، وعبد المنعم خفاجة وغيرهم،

وذلك هو المنهج الذي ما زال يحاول ترسيخه لدى طلابه في إعدادهم لبحوثهم ودراساتهم الأكاديمية، وما لبث يؤكد لهم أن تلك الدراسات لا ينبغي النظر إليها على أنها استكمال لمتطلبات تحصيل الشهادة وحسب، وإنما هي صورتهم الأولى التي ستبقى منطبعة في أذهان الآخرين عنهم، وهي الوصمة التي تصم أسماءهم، والخطوة الأولى ينبغي أن يبدأ بها طريقهم لا أن ينتهي، ولعل في كل ذلك من الأسباب ما جعل لكتاب "بناء القصيدة" موقعاً متميزاً في تاريخ النقد الحديث، جعلت منه مرجعاً يعتد به في موضوعه، لكثير من الدراسات والبحوث العلمية، كما يجري اعتماده مرجعاً في تدريس النقد الأدبي في بعض الجامعات العربية، وأعيدت طباعته وتنقيحه غير مرة، خاصة في ضوء ما شاب الطبعة الأولى من أخطاء طباعية، وفي ضوء ما استجد لدى الباحث المتابع من تطور في مسيرته العلمية التي تتطلب مرونة وتقبلاً للرأي الآخر ولكل جديد في مجاله.

# غزل المكيين في العصر الأموي

**مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي - لندن ١٤٣٠هـ (٢٠٠٩م)**

◄ **أحمد العلاونة**

عُرف الدكتور يوسف بكار بدراساته النقدية والأدبية الرائدة التي لقيت القبول والرضا لدى العلماء والباحثين، ككتاب (اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري) و(بناء القصيدة في النقد العربي القديم) و(قضايا في النقد والشعر) و(الترجمات العربية لرباعيات الخيام) وها هو يتحفنا بكتاب جديد (غزل المكيين في العصر الأموي) الذي صدر العام الماضي، وهو موضوع لم يطرقه مفصلاً أحد من قبله، أداره على شعراء مكة الغزليين، استطاع أن يقدم دراسة متميزة في هذا الموضوع باستقصاء المادة من جهة، والتحليل العميق لها من جهة أخرى، وأول ما يلحظه القارئ معرفة الدكتور يوسف بكار الدقيقة بالمادة التي يتعامل معها، واللغة الأدبية السليمة الراقية المعبّرة للمؤلف ، والأمانة العلمية في النقل، وتفسير الألفاظ الغريبة، والتنبيه على الأخطاء اللغوية، وهو ما يشدّ المطالع إلى قراءة الكتاب والاستمتاع به والإفادة منه.

وهذا الكتاب الذي جاء في نحو مئتي صفحة، نخل فيه مؤلفه عشرات الكتب، ومن بينها الموسوعات ذوات المجلدات العديدة، حتى قدّم إلينا صورة كاملة الألوان والظلال.

توزعت مواد الكتاب على فصوله وما حوته من مسائل دارت جميعاً على شعراء الغزل المكيين الرئيسيين: عمر بن أبي ربيعة، والحارث بن خالد المخزومي، وابن الرقيات، والعرجي، وأبي دهبل الجمحي، الذين تعددت اتجاهات غزلهم إلا عمر الذي لم يبرح حمى الغزل الحضري، وعلى شاعرين آخرين: عبدالرحمن القَسّ في غزل الفقهاء، ومسكين الدارمي في الغزل الإعلاني المصنوع.

جنح الدكتور يوسف بكار إلى التكثيف -ما أمكنه- رغبة منه في عدم الخوض في ما خاض فيه من سبقوه الذين أفاد منهم، وأشار إلى ما بدا له أنه كافٍ عندهم

◄ باحث من الأردن.

كيلا يأتي بمثله أو يعيده، واهتماماً بما خاله جديداً يستحق التركيز والعناية، فاستقام الكتاب بمقدمة متلوة بمدخل عام مكثف، وثمانية فصول متفاوتة القصر والطول، تبعاً لموضوع كل منها والمادة التي تنطوي عليها.

تحدث في المدخل بإيجاز شديد عن موقع مكة في الشعر عامة والغزل خاصة وأسباب ذلك، وحدد المكيين من الشعراء من سواهم ممن تضاربت الآراء في مكيّتهم. ونبّه فيه على أمرين مهمين، الأول: إن ثمة فرقاً بين أن يكون المجتمع حراً وأن يكون ماجناً، فالمرأة المكية نالت في العصر الأموي حرية لم تكن لجدتها أو أمها من قبل، غير ان الرواة وسّعوا الصورة وكادوا يجعلونها عبثاً خالصاً، والآخر: أن شيوع الغزل في مكة- والمدينة كذلك- يمكن إرجاعه إلى عوامل نفسية واجتماعية.

ودرس في الفصل الأول الغزل التمهيدي في مقدمات القصائد عند ابن قيس الرقيات وأبي دهبل وحسب. وقصد بالغزل التمهيدي: الغزل الذي يُتخذ وسيلة إلى الأغراض الأخرى من مدح وهجاء وفخر ووصف وغيرها. وهذا الضرب لا وجود له عند عمر بن أبي ربيعة والعرجي لأن شعرهما كله غزل.

وبحث في الفصل الثاني ضرباً من الغزل أطلق عليه: الغزل السياسي الهجائي الكيدي، وفرسانه أبو دهبل وابن الرقيات والعرجي الذين شبّبوا إما بنساء خصومهم السياسيين ليكيدوهم ويغيظوهم، وإما بنسوة تمنّعن عليهم، ورفضن أن يُقِمن أية علاقات معهم، فكان الانتقام شعراً، جاء بعضه في نصوص كاملة وبعضه في مقدماتها، وهو غزل يكاد يكون خِلْواً من العواطف والأحاسيس ما خلا نسيمات تهب بين حين وحين. ورأى ما رآه الدكتور طه حسين في الحكم النهائي على هذا الغزل:" يلبس عليك أمر الشاعر، ويجعل حكمك على عاطفته عسيراً جداً. فأنت لا تكاد تتبين أجادٌ هو في غزله أم لاعب؟أمادح هو صاحبته لأنه يحبها أم لأنه يكره أهلها؟ وأنت مضطر إلى أن تنظر إلى هذا الغزل من حيث هو فنٌّ مجرد من النفسية الصادقة للشاعر من عواطفه الحقيقية" (١).

وتناول في الفصل الثالث- وهو أقصر الفصول - موضوعاً جديداً لافتاً هو الغزل الذي وسمه بالمصنوع الدعائي:الغزل الذي صنعه بعض الشعراء لرغبة خارجية من آخرين، وليس بدافع من أنفسهم ، وقد انفرد به الشاعر سعيد الدارمي المشهور بمسكين الدارمي صاحب الخُمُر السود من «قل للمليحة في الخمار الأسود».

وعقد الفصل الرابع لما اصطلح عليه ب(غزل المكافأة والمدح والثناء) مستوحياً إياه من شاعره الوحيد ابن قيس الرقيات الذي نظمه بدءاً في كثيرة التي آوته بالكوفة وانتهاءً بزوجَي مصعب بن الزبير عائشة وسكينة بنت الحسين، ومزج الغزل بالسياسة مزجاً قد يكون قصد إليه قصداً للدعاية لمصعب وأهل بيته، وبيان حق عائشة ومصعب في الملك والحكم، فهو غزل أُريد به إلى السياسة. وأكد في ما نسب إليه من أقوال وفي شعره أنّ أيّاً منهن لم تصبُ إليه ولم يكن بينه وبينها سبب. وأبان الدكتور يوسف أن هذا النمط من الغزل اتسم بعذوبة اللفظ، ورقة اللهجة، وحسن الأدب في مخاطبة النساء، ووصف محاسن الجمال المعهودة والمظاهر الحضارية الجدية وصَفَ وقار وتجلّة واحترام.

ووقف الفصل الخامس على غزل الفقهاء وشاعره المكي عبدالرحمن بن عمار أحد قراء مكة وعبّادها المعروفين الذي دُعي لهذا ب»عبدالرحمن القس» وإليه نُسبت سلّامة فجُعلت تعرف ب»سلامة القس» أُعجب بها وتغزل فيها غزلاً بريئاً طاهراً بعيداً حتى عن الوصف الحسي ولا يخرج عن تعاليم الدين، إنه بالإعجاب أشبه وفي الغزل العفيف أدخل.

وعني في الفصل السادس بالغزل العفيف الذي يكاد أبو دهبل ينفرد به، فاقتصر في الأغلب على التغزل بواحدة هي عمرة.

أما الفصل السابع فهو أطول فصول الكتاب لكثرة المادة واتساعها ليعالج الغزل الحضري الذي اصطفاه دون غيره مما هو متداول وأُشيع كالحسي والصريح وغزل المحققين لأنه يلفّها جميعاً بين ثناياه ويجمع بينها، فهو أدق وأنسب. فأبان الدكتور يوسف أن عمر بن أبي ربيعة هو رأس مدرسة هذا الغزل وحامل لوائها، ومعه ابن قيس الرقيات، والعرجي، والحارث بن خالد المخزومي، الذين درسهم واحداً واحداً، ونبّه على الجامع الكبير بينهم وعلى ما ينفرد به كل منهم، وأطال النفس في حديثه عن عمر بن أبي ربيعة، وذكر أن المؤرخ الذي يريد أن يدرس حياة المرأة العربية المترفة في القرن الأول من الهجرة يجب أن يلتمس هذه الحياة في شعر عمر، لأنه لن يظفر في مصدر آخر من مصادر الأدب والتاريخ بمثل ما يظفر به في هذا الشعر، وأن المؤرخ الذي يريد ان يدرس الصلة بين الرجال والنساء في هذا العصر يجب أن يلتمس ذلك عند عمر وأشار إلى اضطراب سيرة عمر لكثرة الروايات والأشعار التي نُسبت إليه ولم تصح، واقتبس كلام الدكتور شوقي ضيف من كتابه (التطور والتجديد في الشعر الأموي) ليبين هذا الاضطراب:

« وإذا كان الرواة اضطربوا في وفاة عمر وكيف توفي، فإنهم اضطربوا أكثر في أخبار حياته، إذ أخذت شكل قصص يدور حول مغازلاته للمرأة المكية وغيرها من نساء المدينة ونساء العرب الحواج. ولا يرتاب من يقرأ (الأغاني) وأخبار عمر فيه انه أصبح شخصية خيالية ينسج حولها الرواة الأقاصيص، ومن هنا اضطربت سيرة حياته، وأصبح من الصعب معرفة الخيوط الحقيقية من الخيوط الزائفة التي نسجت منها هذه الحياة، إذ تدخلت فيها مخيلة القصاص والرواة...» (٢).

وانتهى إلى أن للقدماء في عمر مذهبين متناقضين: الأول، ينعته بالفسوق والمجون واللهو والعبث والكذب وبالقول والفعل معاً. والمذهب الآخر، يصفه بالعفّة والطهر، وأنه كان يقول ما لا يفعل. أما المعاصرون فاكتفى بمذهب توفيقي جمع بين مذهبي القدماء معا وهو مذهب (طه حسين) الذي يراه الأشيع والأقرب إلى الحقيقة، فهو يرى أن عمر: جمع بين التدين والعبث والمجون.

وأوضح أن ابن الرقيات الذي كان زبيري الميل، لم يقتصر على الغزل إنما كان إلى السياسة أقرب، ولم يقصر حياته على اللهو والعبث إنما نوّع فيها، فكان صاحب لهو وجد، وغزل وفخر ومكابدة سياسية. جمع في غزله بين التقليد والواقع والتجديد، ودحاه بالرموز السياسية كما يلوح مما قاله في رقية ابنة عمه التي يغلب على الظن أنها هي رقية الوحيدة في حياته وغزله وإن

تعددت الأسماء وتناثرت الكنى التي ترمز إليها، وليس (رقيات) كما في الظن السائد عند القدماء وكثيرين من المعاصرين، مستشهداً برأي الدكتور شوقي ضيف الذي استقر رأيه على أنها لم تكن إلا رقية واحدة هي ابنة عمه عبدالواحد(٣).ومعززاً بملاحظتين للدكتور إبراهيم عبدالرحمن:

الأولى، ان القدماء لم ينسبوا أية مقطوعة أو قصيدة غزلية إلى (رقية) أخرى غير ابنة عمه عبدالواحد على الرغم من إجماعهم على أنه كان يشبب بغير(رقية).

والأخرى، أن ما في ديوان عبيدالله من غزل في رقية يتسم بظاهرة فنية تختلف عن غزله في غيرها، هي أن غزله فيها يحكي قصة غرامية وما لابسه من تطور وصادفه من عقبات بحيث يمكن ترتيبه ترتيباً يكشف عن أسرار علاقته الغرامية بها ويرصد معالمها(٤).

واستدعى ارتباط الغزل بالغناء أن يكون الفصل الأخير عن الغزل في شعر المكيين، فعرض المؤلف في بداياته للغناء بمكة في الجاهلية وعصر الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين ، ونهض بدراسة إحصائية مسحية، أمل أن تكون دقيقة إلى حد كبير، شملت شعراء مكة الغزليين المعروفين الذي بنى كتابه على دراسة شعرهم ، ومرجعه كتاب(الأغاني) لأنه الأشمل. ورصد فيه أوزان الأشعار المغنّاة، أثبت فيه خلاف ما هو متداول بين الدارسين أن شعر الغزل تحديداً كان ينظم في أوزان سهلة خفيفة توائم الغناء، ورفض قضية ربط موضوعات الشعر بأوزانها، وأكد أن العاطفة هي الأصل والباعث.

وبعد، فإذا كان التعريف أو التلخيص لا يغني عن الأصل، هذا إن لم يشوّهه في بعض الأحيان، فحسبي أني أرجو من هذا التعرف والتلخيص أن أشجع القارئ على قراءة هذا الكتاب، فلعله يجد فيه أكثر مما وجدتُّ، ويرى خيراً مما رأيت.

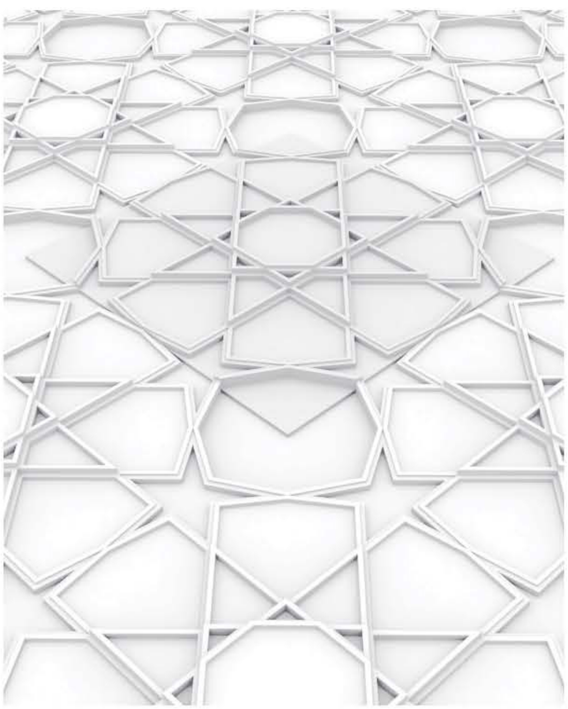
---

(١) ص٤٥ نقلاً عن حديث الأربعاء١: ٢٥٢.

(٢) ص١٠٨ نقلاً عن التطور والتجديد في الشعر الأموي٢٤٣.

(٣) ص٨٠، نقلاً عن الشعر والغناء في المدينة ومكة٢٩٤.

(٤) ص٨٠، نقلاً عن شعر ابن قيس الرقيات:الدراسة١١٣-١١٤و٣٩-٤٢.



# الدكتور بكّار محققاً

د. عدنان محمود عبيدات

يلفت نظر الباحث وهو يقلّب بين كتب تراث اللغة العربية تردد اسم الدكتور يوسف بكار كثيراً فيها ، سواء أكانت مؤلفاته أو كتب أو رسائل مَن أشرف عليهم أو من ناقشهم أو من كَتَب عنه ، فأنت عندما تتحدث عن يوسف بكار تتحدث عن قامة من قامات الأدب والنقد والتحقيق والترجمة في الأدب العربي والأدب العالمي ، وعندما تكون طالباً من طلابه فإنك تكون من الذين حالفهم الحظ ، فهو لا يملّ ولا يكلّ في توجيه طلابه وتعليمهم فنون البحث والتنقيب والتفتيش والتفكير والقراءة وحسن الإصغاء ودقة النظر والتحليل ، فأنت أمام قارئ متميز من طراز رفيع حتى تسأل نفسَك كيف استطاع هذا الرجل الجليل والعالم المتميز أن يجمع هذه الثروة العلمية ويضعها في تصرف مخزونه النقدي والأدبي ؟! ومن الطبيعي بحكم الزمن وتطور مناهج النقد وثورة الاتصال وتتابع الأجيال أن يسبق بعضُ الطلبة أساتيذَهم لكنك عند يوسف بكار لن تستطيع ذلك ، فلن تسبقه ولن تستطيع أن تقترب منه، بل تظل المسافة شاسعة والبون كبيراً بينك طالبا وبين أستاذك يوسف بكار ، لأنه حصّن نفسه بالقديم وبالجديد، وبالأصالة والمعاصرة ، وبالتراث العربي والأدب العالمي ، فكان موسوعة استفاد منها طلابه في كل مراحل الدرس ، ومؤلفاته تشهد على ذلك ، وطلابه يقفون إجلالا له على ذلك .

لقد كتب يوسف بكار في القديم أدبه ونقده ، فكان رائعا في نظراته ، دقيقا في قراءاته ، مصيبا في تحليلاته ، أعجب القاصي والداني واستفاد الدارسون في كل أصقاع الدنيا من آرائه ، واستفاد من تجربته التدريسية في إيران، فكتب في الأدب المقارن ، وبنى جسورا قوية من التواصل بين الأدبين العربي والفارسي ، يشهد لها الدارسون ، فكان له فضل الريادة والسبق في الحديث العميق والدقيق والشامل والترجمة الوافية العلمية لرباعيات الخيام الذي اشتهر في الشرق والغرب ، حتى أطلق عليه بعض الدارسين المعاصرين " الناقد الخيامي " ، يقول أحمد الرقب : " ويعد يوسف بكار من الباحثين العرب القلائل الذين اهتموا بدراسة الأدب الفارسي والعلاقات الأدبية العربية الفارسية ، والخيام موضوع شرع في بحثه منذ مدة طويلة ، وقبل أن يفعل ذلك استعد له ، فتمرس بالفارسية وتعلم الإنجليزية إضافة إلى لغته الأم التي يوليها عناية خاصة كي يطل على العالم بها ، لثقته بأنها هي اللغة الحية القادرة على استيعاب تطورات العصر " .

ويحسب للناقد الكبير الدكتور يوسف بكار أنه ترجم كتاب نزار قباني " قصتي مع الشعر " إلى اللغة الفارسية ، وهي ترجمة لا يستطيعها أي مترجم ،وبخاصة أنك تترجم لغة شعرية كتبها شاعر كبير أكثَرَ من الأسماء - كما في العربية - للشيء الواحد .

أكاديمي وباحث من الأردن.

وإذا أردت أن تتحدث عن يوسف بكار فلا يمكن لرسالة علمية كرسالة " يوسف بكار ناقداً " أن تفيه حقه، فقد كُتب عنه رسائل كثيرة ومتعددة ، فعندما تقرأ إنتاجه الثرّ ، تستوقفك موضوعات عدة منها : يوسف بكار مترجماً ، ويوسف بكار والأدب المقارن ، ويوسف بكار والأدب الفارسي ، ويوسف بكار محققاً ، ويوسف بكار والأدب الحديث ، ويوسف بكار وعلاقته بالتراث ، ويوسف بكار ناقداً ، ويوسف بكار ؛ قراءات في نقده التطبيقي . ولم يقف يوسف بكار عند حدود ما كتبه في النقد الحديث و النقد القديم ، أو في الأدب الحديث أو الأدب القديم ، أو في الأدب المقارن أو في الترجمة إلى العربية ومنها ، وإنما طرق أبوابا أخرى ، فكان موسوعيا متميزا في كل شيء ، فتصدى للتحقيق الأدبي ، والتحقيق الأدبي ميدانه واسع، ووقته مفتوح ، يحتاج إلى صبر ومثابرة ، وبحث وتنقيب وسهر .

**ومما حققه يوسف بكار :**

١. قصيدة الناشئ الأكبر في مدح النبي ونسبه. تحقيق ودراسة، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني. العدد المزدوج (٣و٤). كانون الثاني ١٩٧٩.

٢. شعر ربيعة الرقي: جمع وتحقيق ودراسة، طبعتان:

ط١: وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٨٠.

ط٢: (فريدة ومنقحة). دار الأندلس، بيروت ١٩٨٤.

٣. شعر زياد الأعجم. جمع وتحقيق ودراسة، طبعتان:

ط١:وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٩٨٣.

ط٢: دار المسيرة، بيروت ١٩٨٣.

٤. شعر إسماعيل بن يسار النسائي: جمع وتحقيق ودراسة. دار الأندلس، بيروت ١٩٨٨.

٥. عمر الخيام والرباعيات في آثار الدراسين العرب. دار المناهل، بيروت ١٩٨٨.




٦. رباعيات عمر الخيام. ترجمة مصطفى وهبي التل (عرار) تحقيق واستخراج أصول الدراسة، طبعتان:

ط١: دار الجيل، بيروت، ودار الرائد العلمين في عمان ١٩٩٠.

ط٢: أمانة عمان ودار الرائد – عمان ١٩٩٩

• لقد ألَمَّ يوسف بكار في فن تحقيق المخطوطات مبكرا، وحرص أن يفحص نصه الذي يريد تحقيقه، وأن يرصد مصدره ، ويتأكد من صحة نصوصه وإنشائها ، فالتحقيق ليس بالأمر السهل ، إنه معاناة ومكابدة وأمانة ، وهو جهد ووقت طويل وصبر ، ود . بكار كما يظهر من تحقيقاته المختلفة في الشعر ألمَّ بالشروط المطلوبة بالمحقق ، وأهمها الثقافة الواسعة ، والمعرفة الدقيقة باللغة ، والدراية بالمصادر والمراجع ، والأمانة في تقديم ما يحقق كما هو ، يؤديه بصدق كما وضعه صاحبه ، قال الجاحظ في كتاب الحيوان ١/٧٩ : " ولربما أراد مؤلف الكتاب أن يصلح تصحيفا أو كلمة ساقطة ، فيكون إنشاء عشر ورقات من حر اللفظ وشريف المعاني أيسر عليه من إتمام ذلك النقص حتى يرده إلى موضعه من اتصال الكلام " .

ولو وقفنا عند بعض ما حقق لنشير إلى بعض ما تميز به المحقق عن غيره لوجدنا الشيء الكثير ، فقد صدرت الطبعة الثانية لشعر ربيعة الرقي عن دار الأندلس في بيروت ، وعندما تقول الطبعة الثانية في تحقيق شاعر تصدى لتحقيق شعره يوسف بكار فإن ذلك لا يعنى أن الطبعة الأولى قد نفدت ، وبالتالي أراد أن يخرج طبعة جديدة أخرى ، فعند يوسف بكار الطبعة الثانية لها معنى يختلف عما عند الآخرين ، يقول في مقدمة الطبعة الثانية: " هذه هي الطبعة الثانية من شعر ربيعة الرقي تصدر بعد مدة يسيرة من صدور الطبعة الأولى في منتصف عام ١٩٨٠ ، موشّحة بإضافات وتعديلات أفدتها من خلال متابعتي لشعر الشاعر وأخباره وتقصيها في مصادر فاتتني أن أصل إليها من قبل ، ومن خلال إعادتي النظر في الكتاب المرة تلو المرة ، ومما دلف إلي من ملاحظات لبعض الأفاضل من العلماء الغُيُر على عربيتنا وتراثنا "

وتستوقفك في تحقيقاته الأدبية أنه يقدم مسوِّغات الدراسة ، ويعرض لآراء بعض القدماء بشعر الشاعر حتى يقنع القارئ بأهمية عمله ، وما يقوم به ، فقبل أن يبدأ يقدم بعض الآراء ، من مثل قول القدماء عن ربيعة الرقي : " أشعرنا أسيرنا بيتا ........ ربيعة الرقي " لمروان بن أبي حفصة ، و " كان ربيعة أشعر غزلا من أبي نواس " لعبد الله بن المعتز ، " وهو – ربيعة – من المكثرين المجيدين " لأبي الفرج الأصبهاني .

وتستوقفك دقته في التدقيق والمتابعة لمن يحقق عنه عند القدماء وعند المعاصرين ، فيعرض لدراسات المعاصرين والقدماء ، يقول عن ربيعة الرقي : " لقي ربيعة الرقي شأن غيره من الشعراء القدامى شيئا من اهتمام الباحثين المعاصرين وإن تفاوت هذا الاهتمام بين دارس وآخر لأسباب تعود إلى طبيعة الدراسة " ، ويذكر الدكتور بكار هؤلاء الدارسين ومؤلفاتهم والصفحات التي أشارت إلى الشاعر . وهو في تحقيقه ينقل الأخبار والروايات المتناقضة ويعرضها ثم يبدي فيها رأيا ، وهو لا ينقل الخبر وكفى ، وإنما ينقحه ويفسره ثم يبدي رأيه معللا ، وهو في تصديه لمثل هذا التحقيق لا يترك كبيرة ولا صغيرة إلا ويجمعها عن الشاعر المقصود بالدراسة ، فمثلا في تقديمه لشعر ربيعة الرقي من التفصيلات ما يُتعب أي باحث آخر، فالمحقق يتابع التفاصيل ويسجلها ليضيفها إلى طبعة جديدة ، ولا يترك شاردة أو واردة دون أن يفيها حقها ، فيقف الباحثون أمام أعماله وقفة احترام وثناء وتقدير وإعجاب ، لا يستطيع أحد منهم أن يستدرك، أو يضيف أو يعلق إلا بالثناء والإعجاب ، ولا يترك لأحد طريقا يفكر فيه أن يحقق العمل مرة أخرى ، فكل عمل يتصدى له هو عمل متكامل في كل التفاصيل ، وأي عمل شبيه لآخرين سيبقى صغيرا ناقصا أمام أعمال يوسف بكار ، لكنه يشير إليه ، ولا يتجاهله ، ولا يقلل من شأنه ، ولا يشيد به إلا بما يستحقه ، يقول عن كتابه شعر ربيعة الرقي : " وصدر في دمشق بعيد صدور الطبعة الأولى من مجموعنا هذا شعر الشاعر نفسه بالاسم عينه لجامعه السيد زكي ذاكر العاني في إحدى وتسعين صفحة ... هذا العمل شأن أي عمل آخر له بضع حسنات وعليه مآخذ كثيرة ، لم يدرس الباحث حياة الشاعر الرقي وشعره دراسة شاملة ، بل اكتفى بتمهيد سردي سريع عنه في خمس صفحات ، وقع فيه في خطأ نحو ......... إلخ " .

وهو في تحقيقه لأي عمل يبدأ عمله بمدخل ثم يتبع المدخل بدراسة طويلة تفصيلية عن الشعر المحقق وموضوعاته ، وهذا يدل على بصيرة نافذة ، وثقافة عميقة، وقد تطول الدراسة عنده حتى لا يجد الدارس الجديد جديدا يتناوله .

ثم ينقلك إلى أخبار الشاعر ، اسمه ونسبه ولقبه ومولده ونشأته ووفاته ....... إلخ ، وبعد ذلك يتحدث عن علاقاته مع رجالات عصره من خلفاء أو ولاة أو قادة أو رؤساء ، وبعد ذلك يتحدث عن منهجه بالعمل . وأخيرا يجمع الشعر ويحققه ، ويشير إلى ما هو ثابت النسبة وما هو منسوب ، فأنت أيها القارئ الكريم إذا قُدِّر لك أن تدرس شاعرا أو ظاهرة في شعر شاعر حققه يوسف بكار فلا تجد كبير عناء في التفتيش عن المصادر والمراجع، فقد كفاكها يوسف بكار ، وجمعها لك ، وأضاء لك الطريق بدراسة علمية نقدية وافية واعية ، جمع فيها بين آراء القدماء وآراء المعاصرين .

وهو في تحقيقه كان يضبط الأبيات الشعرية ضبطا محكما ، ويضع لها تخريجاتها ، ومعاني الكلمات الصعبة، ويفسر ما يحتاج إلى تفسير وشرح ، وكان ينقل آراء القدماء للتوضيح في الحاشية حتى أنها طالت في بعض المواضع ، وهذا يحسب له وليس عليه .

وكان يتابع أخبار الشاعر وشعره في أغلب المصادر والمراجع قديمها وحديثها ، وينقل الروايات والحكايات ويضع كل شيء في موضعه . ولا ينسى أن يشير إلى بحر كل قصيدة ، وهو العارف بالعروض والقافية ، المؤلف فيها ، والدارس لها والمدرس.

وحتى يكون عمله تاما غير ناقص على عادته يثبت مصادره ومراجعه في نهاية كتابه ، وهي كثيرة جدا ، قديمة وجديدة عربية وغير عربية ، ومتنوعة .

وهو في تحقيقه إذا اختلفت الآراء يعرضها جميعا ثم يبدي رأيه بحذر دون أن يقطع في الأمر .

وتعجبك في كتاباته عمن يحقق دقة اللغة ، ووضعها في المكان المناسب ، ففي تقديمه لشعر زياد الأعجم يقول : " لا دهشة ، إذن ، أن تكثر المشكلات في دراسته، ويكتنف الغموض بعض جوانب سيرته ، من مثل : اسم أبيه ........... على الرغم من هذا فقد اقتحمت الخوض فيها اقتحاما حذرا ، واستطعت أن ألقي على بعضها ضوءا أو شيئا من ضوء ، وحاولت أن أجتهد في حدود النصوص دون أن أجازف برأي نهائي قاطع في كثير من القضايا" ، وهذا القول من العالم الجليل في دقته واحترامه لآراء الآخرين ، وأنه يقتحم بحذر أو يلقي فيه ضوءا أو شيئا من ضوء أو محاولته الاجتهاد هذا القول كله يكفي ليتعلم منه الباحثون الكبار والصغار الشيء الكثير ، فهي إضاءات لكل من يتصدى لأي علم أو بحث ، وهي إرشادات يجب أن ينتبه إليها الدارسون ، لتكون جزءا من طرائق البحث والتنقيب ، تحترم الآخر ، وتقدر علمه ، فلقد ترك للآخرين مساحة من التفكير والتتميم والإضافة والتجديد والتحليل والتعديل دون القطع .

وبعد ، فمهما نتحدث عن هذا العالم الجليل فلن نفيه حقه ، فلقد حفر يوسف بكار اسمه في قائمة النقاد العرب والعالميين المتميزين ، يعرفه الباحثون والنقاد الكبار ، ويستفيد من علمه الجادّون ، وهو الحافظ والمتابع ، له هيبة العلماء ، يحترم الجادين من زملائه وطلابه ، ويخافه المهملون المستهترون ، تجده يحفظ درسه دائما ، ويتابع كل جديد في علمه . وما كتبه في كل المجالات يحتاج إلى دراسات كثيرة ، نتمنى أن يخوض فيها الباحثون ، وقد تكون مبادرة وزارة الثقافة مشكورة في الطريق التي يمكن أن تؤشر على ضرورة الاهتمام بأدبائنا وعلمائنا الأجلاء كمثل يوسف بكار .

# الدكتور بكار واللغة الفارسية

د. عارف زغول

الأستاذ الدكتور يوسف نايف بكار، أكاديمي أردني معروف في الأوساط الأكاديمية الأردنية والعربية والعالمية، وقد قدم عطاءً ثرا للمكتبة العربية بما أنجزه من تأليفات كثيرة، وأبحاث ودراسات قيّمة في مجال الآداب بشكل عام واللغة العربية وآدابها بشكل خاص، إضافة إلى جهوده القيمة في مجال الدراسات والأبحاث المقارنة والترجمة بين اللغتين العربية والفارسية. ومما عُرف عن الدكتور بكّار اتصافه بمعرفة العالم وبراعة الأديب وقدرة الناقد البصير، وقد أتحف الحركة الثقافية والنقدية ومسيرة العلوم الإنسانية في الوطن العربي بمؤلفات كثيرة تميزت بحسن التأليف وسعة المعرفة وعمق الإطلاع.

لم يقف هذا الأستاذ المعطاء عند حدود اللغة العربية، بل تخطى آفاق لغة الضاد واقتحم مضمار لغة الفرس وآدابهم، إذ قُيّض له أن يُنتدب لتدريس اللغة العربية في جامعة الفردوسي بمدينة مشهد، مركز إقليم خراسان الإيرانيّ، وإقليم خراسان تاريخياً هو مهد اللغة والأدب الفارسي الإسلامي، وقد مكّنته إقامته الطويلة نسبياً في إيران (منذ عام ١٩٧٢-١٩٧٨) من الإطلاع على اللغة الفارسية وآدابها إطلاعاً معمقاً، كما أتاحت له فرصة التعرف على رموز الأدب والثقافة في خراسان وإيران، بالإضافة إلى تَعرُّفه على روائع الأدب الفارسي بشكل خاص والثقافة الفارسية بشكل عام، ونظراً لتمتعه بحس أدبي مرهف ورؤية نقدية نافذة، فقد بُهر بشاهنامة الفردوسي، ومثنوي جلال الدين البلخي، ورباعيات الخيام، وأشعار سعدى وحافظ الشيرازيَّين اللذين يتمتعان بشهرة عالمية.

تفاعل الدكتور بكار مع الأدب الفارسي المعروف بعراقته ومكانته وأدبائه ماضياً وحاضراً، تفاعلاً إيجابياً، وقد أفرز هذا التفاعل البناء مع لغة الفرس وآدابهم وثقافتهم، إنتاجاً علمياً رصيناً توزع بين كتب الأدب المترجمة من الفارسية إلى العربية وبالعكس، وبين الكتب المؤلفة والأبحاث والدراسات المقارنة، مما جعله بحق من أبرز رموز التواصل الثقافي والعلمي بين العربية والفارسية في العصر الحديث، كما ينظر إلى هذا الباحث الذي لا يعرف الكلل كعلَم من أعلام المشتغلين بالأدب المقارن بين لغتي العرب والفرس؛ إذ ساهمت كتبه المترجمة وتأليفاته وأبحاثه ودراساته في إثراء هذا الجانب الذي تم إغفاله بين اللغتين لردح من الزمن، وأضافت رصيداً معرفياً ذا شأنٍ فيما يتعلق بالدراسات المقارنة بين اللغتين.

من الجهود القيمة التي أنجزها الدكتور بكار وذات صلة باللغة والأدب الفارسي، كتاب «الترجمات العربية لرباعيات الخيام» إذ يشكل موضوع هذا الكتاب، دراسة نقدية متكامله للترجمات المختلفة للرباعيات ويبيّن محاسنها ومثالبها ومواطن القوة والضعف فيها واحدة بعد أخرى مما يدلل على تمكنه من اللغة الفارسية التي

أكاديمي وباحث من الأردن.

كتبت بها الرباعيات وتمتعه ببصيرة نقدية ثاقبة تأتّت له نتيجة سنوات طويلة من البحث والتأليف والاشتغال بالأدب والنقد والتدريس.

وتجدر الإشارة إلى أن الدكتور بكار قد بذل جهداً كبيراً في ردّ وارجاع ترجمات الرباعيات إلى الأصول التي تُرجمت عنها سواء كانت أصول الترجمات فارسية أو إنجليزية، كما بيّن أخطاء المترجمين بدقّة متناهية، ولا سيما فيما يتعلق بدلالات الألفاظ الفارسية في الأصل الفارسي للرباعيات. ويمكن الحكم بضرس قاطع أن كتاب الدكتور بكّار هذا، قد حوى بين دفتيه كل ما يجب أن يقال حول هذا الموضوع الذي لم يلجه أيّ من الباحثين الذين سبقوه، أو الذين عاصروه سواء بسواء، لأن الكتاب عرض ترجمات الرباعيات على محك ناقد بصير عرّف بالخيام، وعصره، وفكره وفلسفته (١)، كما عرّف بكبار الباحثين من الفرس وغيرهم ممن درسوا الخيام ورباعياته، وعرض خلاصة ما توصلوا إليه من نتائج وآراء تخص الشاعر ورباعياته (٢).

قسم الدكتور بكار الترجمات العربية لرباعيات الخيام إلى ثلاثة أقسام هي:

١ - الترجمات الشعرية.

٢ - الترجمات النثرية.

٣ - المنظومات والترجمات الشعبية.

وخلص إلى نتيجة مفادها ان عدد المترجمين والناظمين المعاصرين الذين ترجموا الرباعيات شعراً أو نثراً أو على شكل منظومات شعبية زجلية قد وصل إلى اثنين وخمسين مترجماً، انفرد اثنان منهما هما مصطفى وهبي التل والزهاوي بترجمتين لكل منهما (٣). كما استنتج الباحث أن عدد الترجمات والمنظومات المطبوعة والمخطوطة قد بلغ خمسا وخمسين ترجمة، من بينها ثلاث ترجمات لمترجمين أردنيين هم:

مصطفى وهبي التل، وعيسى الناعوري، وتيسير السبول (٤). ومن النتائج المدهشة التي توصل إليها الباحث أن مترجمي الرباعيات يمثلون أطراف الوطن العربي الكبير تقريباً (٥)، وياتي المترجمون المصريون في الطليعة من حيث العدد ثم يتلوهم العراقيون فاللبنانيون.

من التآليفات القيمة للدكتور بكار في مجال الأدب المقارن بين العربية والفارسية كتاب «جماعة الديوان وعمر الخيام» وجماعة الديوان هم: عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكرى، وعبد القادر المازني. ويُسجَّل للدكتور بكار في هذا الكتاب تصدِّيه لدراسات وقضايا ومقارنات نقديّة عزف عنها الآخرون وأحجموا، لضعف معرفتهم وإلمامهم باللغة الفارسية. لقد تنبه الدكتور بكّار من خلال إطلاعه على الجهود الفكريّة لجماعة الديوان، إلى التفاتهم المبكر للخيام واهتمامهم به وبرباعياته بعد اطلاعهم على ترجمة الشاعر الإنجليزي «فيتزر جيرالد» لتلك الرباعيات. ومما تجدر الإشارة إليه أن جماعة الديوان الثلاثة قد تأثّروا بالخيام والرباعيات –ما صحت نسبتها منها إليه وما لم تصح- تأثراً متفاوتاً، فبينما اتخذ العقاد موقفاً معارضاً للفكر الخيامي في البداية، إلا أنه عاد واعتدل في موقفه بعد إطلاعه على قدر كبير مما كتب حول الخيام. كان موقف كل من عبد الرحمن شكري، وعبد القادر المازني يتسم بالإعجاب بالخيام وفكره، وظهر هذا الإعجاب في أشعارهما وآثارهما الأدبية، كما قام كل منهما بترجمة بعض رباعياته عن الترجمة الوسيطه لـ «فيتزر جيرالد» وقد قام الدكتور بكّار إضافة إلى تتبع مواطن تأثر جماعة الديوان بالخيام تتبعاً تاريخياً دقيقاً،

بنقد ترجماتهم لبعض الرباعيات نقداً أدبياً دقيقاً، وردّها إلى أصلها الانجليزي في ترجمة فيتزر جيرالد، ثم إلى أصلها الفارسي، وهو دون شك قد أماط اللثام في كتابه هذا عن سبق العقاد خصوصاً وجماعة الديوان عموماً في ولوج مسار شرقي في حقبة مبكرة من مسيرة الأدب المقارن عند العرب في عصرنا الحاضر (٧).

يتواصل جهد الدكتور بكار في دراساته الخيّامية ويصدر له كتاب آخر تحت عنوان: «عمر الخيام والرباعيات في آثار الدارسين العرب وهذا الكتاب جهد قيّم يقدم خدمة جليلة للباحثين و المهتمين بالخيام، ويندرج هذا الكتاب في ما يعرف بصناعة القوائم الببليوغرافية. وقد وزّع الباحث مواد الكتاب على ثلاثة فصول: الفصل الأول للترجمات العربية للرباعيات شعراً ونثراً وأدباً، والفصل الثاني للتأليفات والآثار الكاملة التي كتبت حول الخيام والرباعيات، بينما اختص الفصل الثالث بالبحوث والمقالات المتعلقة بالخيام (٨). ورتبت مواد الكتاب في الفصول الثلاثة ترتيباً هجائياً وفقاً لأسماء أصحابها، وأورد الباحث كشافاً للأعلام الذين وردت أسماؤهم في مواد الكتاب مع ذكر رقم تلك المواد تسهيلاً على الدارسين وعلى الباحثين (٩).

وفي كتاب آخر للدكتور بكّار وهو « الأوهام في كتابات العرب عن الخيام»، تصدى أستاذنا بما تحصل لديه من معرفة جمة بموضوع الخيام من خلال تأليفه كتابي ( الترجمات العربية لرباعيات الخيام، وعمر الخيام والرباعيات في آثار الدارسين العرب، لعدد لا يستهان به من الهفوات والأخطاء التي جرت على ألسنه وأقلام الباحثين والدارسين، وفنّد عدم صحتها وعمل على تصويبها بالدليل القاطع والبرهان الجلي الواضح، و في ذلك - دون شك - جهد قيّم يرفع من سوية البحث العلمي في مجال الدراسات الخيّاميّة التي تعتبر من أكثر الدراسات المقارنة إثارة للجدل في مشارق الأرض ومغاربها، وقد قسم الباحث مادة الكتاب إلى قسمين رئيسيين: الأوهام والأخطاء المشتركة بين الباحثين، والقسم الثاني: الأوهام والأخطاء التي ينفرد بها أشخاص وحيدون (١٠).

تناول الدكتور بكّار في جهد آخر ترجمة الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل لرباعيات الخيام، فأشبعها تحقيقاً ودراسة نقديّة معمّقه وإستخرج الأصول الفارسية لكل رباعية من الرباعيات التي ترجمها التل، وحرص في تحقيقه ودراسته هذه على رصد أخطاء الترجمة وتحديد مواطن عدم الدقة فيها، ثم عمل على تصحيحها او إعادة ترجمتها في الهوامش كما قام بترجمة الشطور الشعرية التي أغفلها المترجم في ترجمته، ثم أشار إلى ما انتاب ترجمة بعض الرباعيات من تصرف وزيادة ونقص، أو ما خالطها من تفسيرات واستطرادات استلهمها المترجم من أجواء الرباعيات وفضاءاتها، وجاء نقد الدكتور بكار لهذه الترجمة التي اتسمت بالترجمة الحرفية في مواطن كثيرة، نقداً شافياً وافياً لا يتأتى إلا من خلال بصيرة نقدية نافذة مدعّمة بمعرفة معمّقة بالفارسية وآدابها.

ومن كتب الدكتور بكار أيضاً في مجال اللغة والأدب والثقافة الفارسية، كتابه القيّم «نحن وتراث فارس» الذي يحتوي على قسمين رئيسيين: اشتمل القسم الأول على أربع مقالات، كان الأستاذ قد نشرها في مجلاّت علميه إبان إقامته في إيران وهي:

١ - دور الفرس في الثقافة العربية في نظر الدارسين العرب.

٢ - العرب وتراث فارس في العصر الحديث.

٣ - خراسان في التراث العربي.

٤ - القدس في رحلة ناصر خسرو.

واشتمل القسم الثاني على مقالات لباحثين فرس، ترجمها الدكتور بكار عن الفارسية وتراثها الأدبي وهي (١٢):

١ - العالم المنشود في «بستان» سعدي الشيرازي.

٢ - السياسي العجوز نظام الملك الطوسي وكتابه «سياستنامه».

٣ - سمات الأدب الفارسي المعاصر.

ومن الجدير بالذكر أن أعداد الدارسين العرب الذين يكتبون حول الأدب والتراث الفارسي وينشطون في مجال الترجمة عن الفارسية، في تزايد مستمر، لكن معظم أبحاثهم ودراساتهم وترجماتهم تشوبها هنات ومزالق جمّة، وقلّما نجد بينهم باحثاً وناقداً يتفاعل مع الفارسية وآدابها بهذا المستوى من الإبداع الذي يتمتع به الدكتور بكار، مما جعله يتبوء منزلة رفيعة بين أعلام و رموز التواصل الثقافي العربي – الإيراني وعلى كافة الصعد من بحث وتحقيق وترجمة.

يتحدث الدكتور بكار في كتابه «الترجمة الأدبية، اشكاليات ومزالق» عن الترجمة الأدبية من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، وقد خصص الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب لمزالق وإشكاليات الترجمة من الفارسية إلى العربية، إذ يبحث الفصل الثالث بعين الناقد البصير في نماذج بعينها من تلك المزالق المتعلقة ببعض الموضوعات المختلفة موردا نماذج تشتمل على ترجمة المفردات، والتراكيب اللغوية، والأمثال، وإعادة المترجمات عن العربية إلى أصولها العربية قبل الترجمة مثل الآيات والأحاديث وأقوال الخلفاء والصحابة، كما تصدّى الدكتور في الفصل الرابع من هذا الكتاب القيمّ إلى أهم إشكاليات ومزالق ترجمة رباعيات الخيام إلى العربية، سواء ما تُرجم منها عن ترجمة فيتزر جيرالد أو ما تُرجم منها عن الأصل الفارسي. والقارئ لهذا الكتاب يدرك بحق أن جهود ودراسات الدكتور بكار البحثية في مجال فنيات الترجمة من الفارسية إلى العربية بما تميزت به من عمق وحس نقدي رفيع، هي جهود غير مسبوقة وتقدم أنموذجاً يحتذى به في مجال الدراسات المقارنة بين اللغتين (١٣).

ترجم الدكتور بكار بعض الكتب الأدبية القيمة من الفارسية إلى العربية، كما ترجم كتباً من العربية إلى الفارسية، بالإضافة إلى ترجمة الكثير من الدراسات والمقالات الأدبية من الفارسية إلى العربية ابتداءً من سبعينيات القرن الماضي وحتى يومنا هذا. من بين تلك الكتب التي ترجمها إلى الفارسية، كتاب نزار قباني «قصتي مع الشعر» وقد ترجمه بالاشتراك مع صديقه المرحوم الدكتور غلا محسين يوسفي إبان كان الدكتور بكار رئيساً لقسم اللغة العربية في جامعة مشهد وأستاذاً فيها. وقد لاقت ترجمة ذلك الكتاب الذي طبع عام ١٩٧٧م، وعام ١٩٩١م، إقبالاً كبيراً في إيران لما تميّزت به من دقة المعنى وعذوبة اللغة، وكانت ترجمة ذلك الكتاب من الأسباب الرئيسية التي أدت إلى ذيوع شهرة نزار قباني في الأوساط الأدبية الإيرانية في نهايات عقد السبعينيات من القرن الماضي. كما ترجم الدكتور بكار بالاشتراك مع المرحوم الدكتور غلام حسين يوسفي كتاب الدكتور مصطفى بدوي «مختارات من الشعر العربي الحديث» إلى اللغة الفارسية، وطبع في إيران عام ١٩٩١م، وتميزت ترجمة ذلك الكتاب وكتاب نزار قباني «قصتي مع الشعر» بأنها أنموذج للترجمة الدقيقة الراقية التي تجمع بين رزانة المعنى وجمال اللغة على خلاف ترجمات الشعر الأخرى التي تُنجز من العربية إلى الفارسية، والتي تكون في مواطن كثيرة مسخاً للمعنى والمبنى معاً.

كتاب «سياستنامه» أو سير الملوك، كتاب آخر من الكتب التي ترجمها الدكتور بكار من الفارسية إلى العربية، بتكليف من اليونيسكو وبالتعاون مع جامعة كولومبيا الأمريكية، وهو كتاب مشهور بذاته، وبشهرة مؤلفه نظام الملك الطوسي الذي تربع على مسند وزارة السلاجقة مدة خمسة وثلاثين عاماً، وهو صاحب المدارس النظامية المشهورة التي أسسها في حواضر العالم الإسلامي الكبرى كبغداد ونيسابور وأصفهان، إذ كانت بمثابة جامعات راقية قبل أن يعرف العالم الجامعات بمفهومها الحديث. وقد طبع هذا الكتاب مرتان حتى الآن، كانت الطبعة الأخيرة منه عام ٢٠٠٧م، وأخرجها الدكتور بكار طبعة منقحة، صوبت هفوات الترجمة، والأخطاء الطباعية، كما اشتملت على بعض الحذف والإضافة والتجديد في الصياغة والأسلوب والهوامش والحواشي، إضافة إلى الفهارس العلمية التسعة التي اشتملت عليها الطبعة الجديدة (١٤). وقد أحسن الدكتور بكار صنعاً بترجمته لهذا الكتاب المهم في جوانب شتى، دينية وفكرية وتاريخية وحضارية، ناهيك عن الجوانب الاجتماعية والسياسية والإدارية، لأن مؤلفه كان ذا باع طويل في السياسة والإدارة والتدين. وكان يفتخر بأن تاج ملوك السلاجقة منوط بدواته وحسن إدارته لشؤون الملك (١٥).

ترجم الدكتور بكار أيضاً أبحاث ومقالات كثيرة من الفارسية إلى العربية منها: الخيام الشاعر ورباعياته (١٦)، وعمر الخيام في نظر معاصريه (١٧)، وعمر الخيام من آثاره (١٨)، وعمر الخيام عند المستشرقين (١٩)، وجميع هذه الأبحاث فصول مترجمة عن كتاب علي دشتي «وقفة مع الخيام» وجميع هذه الأبحاث المترجمه منشورة في مجلات علمية محكمة في الأردن والدول العربية الأخرى، أما أبحاث الدكتور بكار المكتوبة باللغة العربية حول موضوعات على صلة بالفارسية وآدابها، وعلى صلة بكل ما يتعلق بإيران وتراثها وحضارتها، فهي كثيرة جداً ومنشورة في مجلات عربية وإيرانية معتبره، وتؤشر على أن أستاذنا الجليل، باحث لا يشق له غبار في مجال الأبحاث والدراسات المقارنة بين العربية والفارسية ولا سيما أن هاتين اللغتين قد أثرت كل منهما بالأخرى، تأثيراً عز نظيره بين لغات منظومة اللغات السامية ومنظومة اللغات الهندو ــ أوروبية.

---

## الهوامش،

١ - يوسف بكار، الترجمات العربية لرباعيات الخيام، قطر: مركز الوثائق والدراسات الانسانية، جامعة قطر، ١٩٨٨م، ص٢٢.

٢ - المصدر نفسه، ص ٢٣ – ٢٧.

٣ - المصدر نفسه، ص ٣٩.

٤ - المصدر نفسه، ص ٤٠.

٥ - المصدر نفسه، ص ٣٩.

٦ - المصدر نفسه، ص ٤٠.

٧ - يوسف بكّار، جماعة الديوان وعمر الخيّام، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م، ص ٩.

٨ - يوسف بكّار، عمر الخيّام والرباعيات في آثار الدارسين العرب، بيروت: دار المناهل ١٩٨٨م، ص ٦.

٩ - المصدر نفسه، ص ٧.

١٠- يوسف بكّار، الأوهام في كتابات العرب عن الخيّام، بيروت: دار المناهل، ١٩٨٨م، ص ٩.

١١- يوسف بكّار، نحن وتراث فارس، دمشق: المتشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية ٢٠٠٠م، ص٧.

١٢- المصدر نفسه، ١١٧.

١٣- يوسف بكّار، الترجمة الأدبية، إشكاليات ومزالق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١م، ص ٥٣ – ١٢٨.

١٤- يوسف بكّار، سير الملوك (سياستنامه) بيروت: دار المناهل، ٢٠٠٧م، ص٩.

١٥- المصدر نفسه، ص١٠.

١٦- مجلة المنتدى، دبي السنة الثانية، العدد (١٣)، آب ١٩٨٤م.

١٧- مجلة اليرموك، جامعة اليرموك، العدد الثالث والثلاثون، ١٩٩١م.

١٨- مجلة راية مؤته، جامعة مؤتة، العدد الأول ١٩٩٢م.

١٩- مجلة نزوى، عُمان، العدد الرابع، أيلول ١٩٩٥م.

# "العين البصيرة"
## ثلاث دوائر في قراءات الدكتور يوسف بكّار النقديّة

كايد هاشم

ليس من السهل الإلمام بأطراف حديث عن ناقد بوزن الأستاذ الدكتور يوسف بكّار في مجرّد قراءة، أو إعادة قراءة، لبعض كتبه النّقديّة، ووضع هذه الآثار مُفرَدةً -ولو شكليًّا - ولا سيما لمن تسنّى له أنْ يطلع على قسم كبيرٍ من نتاجه بمعزلٍ عن سائر مؤلَّفات النّاقد، المتدفّقِ منذ أربعة عقودٍ ونيف، ولمن عرَف الدكتور بكّار عن قُرب، ثم استشعر في نفسه شيئًا أو أشياء من التأثّر به.

فقد حظيت أوّلاً بالاستماع إلى هذا الأستاذ الجامعيّ والنّاقد الحصيف في محاضرات متعدّدة في عهد بدايات دراستي بجامعة اليرموك عام ١٩٨١/١٩٨٢، لكنني كنت - حينذاك - طالبًا مستجدًّا، وهاويًا للأدب، متسلّلاً إلى هذه المحاضرات من قسم الصحافة والإعلام. وكانت مادّة النّقد الأدبيّ تُعطى لمن هم في مستويات دراسيّة أعلى، أو لمن هم من طلاب قسم اللغة العربيّة أصلاً.

وفي ذلك الوقت قرأتُ أثريْن من بواكير مؤلَّفاته: الأوّل «اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري»(١) (وهو في الأصل أطروحة نالَ بها درجة الماجستير)، والثاني «قراءات نقديّة»(٢). وهما من الكتب التي راقت لي، واستفدت منها وأنا أخطو خطواتي الأدبيّة الأولى بأشياء مهمّة عن الدراسات الأدبيّة، والنّقد خاصة في الجانب التطبيقيّ منه.

بيد أنّ أهمّ ما أفادني به استماعي للدكتور بكّار في تلك المحاضرات وقراءتي لبعض أوائل كتبه أولاً، ثم الاقتراب منه أكثر ومتابعة نتاجه في السنوات اللاحقة، أنّ النّقد السليم ليس محض عمليّة محكومة بقواعد ومعايير ومنهجيّات في تحليل النصوص ودراستها ونقدها فحسب، بقدر ما هو التعبير الواعي الأمين عن قيمة أخلاقيّة ومسؤوليّة علميّة تجاه الثقافة والمجتمع، وتجاه الذّات، والآخرين سواء أكانوا من المنقودة أعمالهم أم من المتلقّين، عدا أنه أرقى درجات سلّم الوعي الفكريّ، ودليل صحّة عقليّة في البيئة الثقافيّة الاجتماعيّة.

وثمة أمر آخر عرفته في الدكتور بكّار، كما عرفه كثيرون من طلابه في الجامعة وقارئي كتاباته، ألا وهو قدرته البيانيّة القويّة في شرح أفكاره وتوضيح مقاصده والكشف عن أبعادها، دون حذلقة أو غمغمة أو ادعاء، والتوجّه مباشرةً إلى الموضوع، بل صميم الموضوع، بلغةٍ

---

◄ باحث من الأردن.

جزلة تُعجز الإنشائيّات والشكليّات الخادعة عن مداهمة جنباتها أو الاختلاط بجريانها. فقد اصطفى لنفسه أسلوبًا وطريقة في الكتابة والتأليف تميّز بهما وعُرف، فتجنّب الوقوع في فخاخ التقليد والمحاكاة والذوبان في أساليب الآخرين وطرائقهم.

ومن أهمّ ما يمكن أن يتعلّمه المرء من هذا الناقد والأكاديمي العريق - سواء استمع إليه في محاضرة أو حديث أو نقاش، أو قرأ له - معنى أدب الاختلاف، ونزاهة الرأي، واحترام الرأي الآخر دون الإخلال بروح العلم. ويستطيع القارىء أن يجد الكثير من نماذج أدب الاختلاف في آثار الدكتور بكّار وفي طريقة نقده وخطابه النقديّ، الذي أشبه ما يكون بعمل الطبيب الجرّاح في الطب الحديث، الذي يستخدم، بعد التشخيص الدقيق، ما أمكنه من أدوات مجهريّة متطوّرة للوصول إلى موضع الداء واستئصال ما يحتاج إلى استئصال، بهدوء وتؤدة وبأقل قدر ممكن من إسالة الدماء، ويُتبع ذلك بعلاج مناسب وعناية حثيثة. فالغاية سلامة الجسم لا قتله.

وقد على النقيض فقد شهدت – ولا مقارنة - أكاديميين وغير أكاديميين تضيق صدورهم بآراء الآخرين ويتحسّسون من النقد، ويفزعون أيما فزع مما يمكن أن يؤدّي إليه. فإذا دار نقاش أو كان المجال مجال حوار - وليس ميدان عِراك - تراهم يحشرون أنفسهم في زاوية ضيّقة ويتمحكون، ويلقون بإجابات جاهزة تكشف هشاشة موقفهم، أو يحاولون تسجيل النقاط استباقًا وتوقعًا لانتقادهم بخطابيّة جوفاء تقصُر عن تشخيص العِلل وتلوي أعناق الحقائق، فتُطرِب أوهامهم لكنها تُفجع الحقيقة.

ومن بعد، فإنّ الدكتور بكّار صاحب ثقافة موسوعيّة في القديم والحديث، تدلّك عليها قراءاته النقديّة المشرعة النوافذ على مختلِف الآفاق، ومطالعاته المتعمّقة بين السطور وفوقها وتحتها، ومتابعاته التي ما زالت ممتدّة مستمرّة لكل ما يتصل بمجالات تخصّصه العام واهتماماته داخل هذا التخصّص. والقارىء لكتاباته يخرج، فضلاً عن الفوائد المحرّكة للعقل والفكر والشعور، بفوائد معرفيّة متنوّعة تتجاوز الأطر والعناوين المُحدّدة للنصوص والآثار موضوع الدرس أو النقد، وتُسهم في عقد أواصر الصلة بينه وبين العمليّة النقديّة بوصفها منارة مُرشدة للنافع من الثقافة في الأدب واللغة والتاريخ والتراث.

هذه بإيجاز شديد إلماعات رأيت أن أبدأ بها حديثي عن أثر من آثار هذا الناقد المعلّم، والأستاذ الذي أعتز بصداقتي له، والذي استطاع أن يصل بجهده النقديّ الأصيل إلى قراء ومثقفين خارج الأسوار الأكاديميّة، دون أن يفقد العناصر الجوهريّة لأكاديميته أو ينتقص من كرامتها طلبًا لذيوع صيت أو شهرة إعلامية.

* * * * *

أما «العين البصيرة: قراءات نقديّة» فهو الكتاب الخامس من كتب مجاميع الدراسات والقراءات والمقاربات النّقديّة في نِتاج الدكتور بكّار، الذي ناف اليوم على ستة وأربعين كتابًا. وتتناول هذه المجاميع في الموضوعات التي اشتملت عليها قضايا مختلفة في النّقد الأدبيّ، بشقّيه النظريّ والتّطبيقيّ، قديمًا وحديثًا. صدر هذا المؤلَّف في يناير ٢٠٠١ ضمن سلسلة «كتاب الرياض» (العدد ٨٦) عن مؤسسة اليمامة الصحفيّة بالرياض، في (١٨٤) صفحة من القطع الوسط.

وقد سبقه في المنحى التصنيفيّ نفسه من مؤلّفات النّاقد: «قراءات نقديّة» (٣)، و«قضايا في النّقد والشعر»(٤)، و«الوجه الآخر: دراسات نقديّة»(٥)، و«في النقد الأدبيّ: إضاءات وحفريّات»(٦). وصدر بعده في المنحى ذاته أيضًا: «حفريّات في تراثنا النّقديّ»(٧)، و«عين الشمس: مقاربات في النّقد ونقد النّقد»(٨).

فهذه سبعة مجاميع تشكّل في ما قدّمه النّاقد إلى الثقافة العربيّة المعاصرة مع كتب الدراسات الأدبيّة والنقديّة الأخرى المنصبّة على موضوع واحد أو أديب واحد، نحو ثلثي نتاجه. وتتوزّع الثلث الباقي كتب التّحقيق والببليوغرافيا، والترجمة من الفارسيّة وإليها، والكتب المُحرَّرة، إضافة إلى الكتب التعليميّة، والكتب التي جَمَعَ فيها حوارات بعض رموز الأدب والنّقد وقدّم لها. وفي أكثرها ما لا يبتعد عن حقل التخصّص النّقديّ، بل يتصل به اتصالاً عضويًّا.

لقد أخذ الدكتور بكّار بطريقة اختيار دراسات وأبحاث ومقالات وقراءات مما ينشره خلال سنوات متقاربة في المجلاّت والصحف، وما يشارك به في الندوات والمؤتمرات والملتقيات، وتصنيفها في كتب منذ مطالع مسيره في عالم التأليف. وفي كلّ كتاب يجمع فيه حصيلة من موضوعات «تدور في فلك واحد وتتحرّك في محيط بعينه»(٩)، أو «ينتظمها سمط واحد من حيث مادّتها وتواريخ كتابتها»(١٠)، وهي طريقة يؤمن الناقد «إيمانًا شديدًا» بضرورتها؛ إذ يرى أنه «لا بدّ من أن يكون للباحث والكاتب تاريخ تسلسليّ يدلّ على خصائصه وسِماته في كلّ مرحلة من مراحل عمره العلميّ، ويكشف عما رافقها من تطوّر ونضج وعمق»(١١).

لكنّ الأمر لا يقف عند ما يتعلّق بالباحث وتاريخه، فهنالك الجانب الآخر الأهمّ، وهو المتعلّق بالدلالة التاريخيّة على موضوعات البحث وإطارها الزمنيّ. ولذلك نجد الدكتور بكّار يحرص في مستهلّ مقدّمة «العين البصيرة» على أن يبيّن للقارىء أنّ القراءات التي حزمها في كتابه هذا كُتِبَت خلال السنوات الثلاث (١٩٩٦-١٩٩٨)، بمعنى أنها جاءت قبيل أفول القرن العشرين بعام واحد. والأمر نفسه ينطبق على المقاربات التي اشتمل عليها كتابه «عين الشمس»، وهي في معظمها من نتاجه القلميّ في أواخر القرن الماضي، وجميعها – كما يقول – من الموضوعات المتجدّده المتطوّرة، لا يتوقّف فيها الجديد «على اختلاف ضروبه ومستوياته» (ص٥).

وتمثّل الفصول الثلاثة لكتاب «العين البصيرة» مجتمعةً – كما أراها في أحد الوجوه – واسطة عقد لحلقات رئيسيّة في الممارسة النّقديّة الخالصة لدى الدكتور بكّار ونماذج من دوائرها المترابطة. أعني بذلك ثلاث دوائر، هي: الأدب القديم، والأدب الحديث والنّقد الحديث، والأدب المقارن. فقد قرأ في نطاق الدائرة الأولى كتابين هما: «صوت الشاعر القديم» للناقد المصريّ الدكتور مصطفى ناصف، و«بشر بن أبي كبار البلوي: نموذج من النثر الفنّيّ في اليمن» للدكتورة وداد القاضي.

وقدّم ضمن الدائرة الثانية قراءات سبع تناولت: «الأعمال الشعريّة الكاملة لصاحب الأطلال» (إبراهيم ناجي)، التي جمعها وحقّقها الشاعر حسن توفيق، ومجهولات جديدة في حياة إبراهيم ناجي وأدبه من خلال كتاب «صفحات من حياتي» للشاعرة جليلة رضا، ثم

قراءات في ديوان حسن توفيق «ليلى تعشق ليلى» بوصفه مرحلة شعريّة متطوّرة – كما يجده الناقد – ، وكتاب «نظريّة الشعر عند الشعراء النقّاد في الأدب العربيّ الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السيّاب: دراسة مقارنة» للدكتور منيف موسى، و«مختارات جديدة من الشعر العربيّ المعاصر» للأديب المصري المخضرم وديع فلسطين، و«معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين»، و«التيّار الإحيائيّ في الشعر العربيّ في قطر».

وخصَّص للدائرة الثالثة قراءات أربع بالعناوين الآتية: «أوراق مطويّة من تاريخ الأدب المقارن في الوطن العربيّ»، وهو كتاب للدكتور وليد محمود خالص، و«إليوت وأثره على عبد الصبور والسيّاب» للدكتور محمد شاهين، و«المصادر الشرقيّة لحكايات لافونتين»، و«اللمسات الفنّيّة عند مترجمي الخيّام» للأديب البحريني إبراهيم العريض.

وإذا كان سرد مثل هذه العناوين لا يدلّ على أكثر من أنّ الكتاب هو مراجعات لإصدارات حديثة في حينها، فإنّ المحتوى في بعده الأعمق يتجاوز هذا الوصف الظاهريّ إلى رصد ما يعتمل على الساحة الأدبيّة العربيّة من قضايا تنطوي عليها مباحث وإشارات تلك الإصدارات، ويثيرها الجدل النّقديّ والحوار فيها وحولها. فالدكتور بكّار هنا – كشأنه في سائر ما يكتب – ناقد محاور يتخذ من الوعي بمسؤوليّة الناقد «الذي لا يعرف الهوى إليه سبيلاً»، ومن التنبيه على المفاصل المهمّة في إبداعات الشعراء ونقد النقّاد وبحوث الدارسين سبيلاً إلى التفاعل والحوار والتكامل؛ سبيلاً «أجدى نفعًا وأصدق قيلاً وأقوم ... من التقريظ والمجاملة ومن الهجوم والمهاترات والافتراءات وما أكثرها في أيامنا هذه الملبّدة بغيوم شتّى»(١٢).

فالأزمة أزمة نقد، منشؤها أزمة فكر لا أزمة إبداع وإنتاج، ونحن في منظور الناقد في «مسيس حاجة إلى نقد بنّاء نزيه بعيد عن الهوى وعن صراعات الاتجاهات والمدارس والمذاهب كافة، وإلى نقد النّقد دون ادعاء وتزييف وانتفاخ أوداج وتطاول والهرف بما لا نعرف والزمزمة به تمويهًا وتعميةً وجريًا وراء سراب التقليعات والبِدع، التي تنمو في أرض غير أرضنا، وتؤطّر لإبداعات ذات مناخات وفلسفات خاصة بها قد لا يوائمنا كثيرها»(١٣).

هذه خلاصة الأسس المكوّنة لمنظور الدكتور بكّار، التي قرأ في مداها موضوعات «العين البصيرة»، كما قرأ موضوعات كتبه الأخرى، وكما عبَّر عنها بتفصيل في ما بحثه من قضايا النّقد ونقد النّقد في «عين الشمس»(١٤)؛ جاهدًا في تطبيق رؤيته دون انغلاق أو تقوقع أو تضييق. فإلى جانب الشروط التي يتطلّبها فعلنا الثقافيّ النقديّ مثل النظر في «مرآي أنفسنا» والوعي بأبعاد ما ننتج وسلوك جادة الأمانة والنزاهة والنقد العلميّ الخالص، لا ينكر الناقد السعي للإفادة من الآخر، حيثما يكون، لكن في «حدود المشترك الإنساني» وما يناسبنا «ومما له عُلقة ببضاعتنا الأدبيّة نحن»(١٥).

وقد تفصح بعض أمثلة من النماذج التطبيقيّة في الكتاب الذي نحن بصدده عن جوانب من قضايا وإشكاليّات مُثارة في النّقد المعاصر، ما تزال محل أخذ وردّ، وموضع نقاش وبحث. فمثلاً يتطرّق الدكتور بكّار إلى موقف النّقاد المحدثين من شعرنا القديم، ويقف هو

موقف الحيدة العلميّة من دراسة الدكتور مصطفى ناصف في كتابه «صوت الشاعر القديم»، الذي يفيد من مدارس النّقد الجديد ومعطياته في تفسير الكلمات الأساسيّة أو المفتاحية في عدد من قصائد الشعر الجاهلي، على الرغم مما يبدو من اختلاف الناقد مع بعض نتائج العمل المنقود وتفسيراته وتأويلاته واجتهادات صاحبه. وفي الوقت نفسه يعطي صاحب الدراسة حقّه بالحديث عن أعماله البحثيّة التي جعلته راسخ القدم في دراسة النصوص الشعريّة القديمة والتعامل معها، فيصفه بأنه «ناقد مجتهد وباحث مؤهّل ومدجّج بجهاز معرفيّ كاف لدراسة الأدب العربيّ، ورائد واعٍ من رواد الاتجاهات الجديدة في دراسة الأدب العربيّ ونقده» (ص١٢). ولا ينتصر الدكتور بكّار في المقابل لشرّاح الشعر من القدماء، لكن دون أنّ يقلّل من شأنهم، بل ينصفهم حينما يهاجمهم الدكتور ناصف، فيقول: «إنّ الردّ عليهم لا يعني الغلو والمبالغة في اقتناص الشعر وتفسيره والإسراف في تأويل كثير من الأمور والقضايا فيه» (ص١٩).

وفي نموذج آخر موضوعه نقد كتاب «نظريّة الشعر عند الشعراء النقّاد في الأدب العربيّ الحديث» للدكتور منيف موسى، ينبّه الدكتور بكّار إلى قضيّة دقّة استخدام مصطلحات الأدب والنّقد، فيأخذ على المؤلّف استخدامه «نظريّة الشعر» في عنوان الكتاب، فيما «مفهوم الشعر» أدقّ وأنسب لأنّ المؤلّف نفسه «أجرى مصطلح «مفهوم» غير مرّة، سواء في عنوانات كتابه الخاصة بلغة الشعر أم في مواطن أخرى من الكتاب. لكن الحجّة الأساس لدى النّاقد أنّ المؤلّف سَلكَ «غاية الشعر» عند أصحاب البيانات الشعريّة العربيّة الحديثة المدروسين في الكتاب في «نظريّة» واحدة، وغايات أكثرهم متباينة!!»؛ فضلاً عن أنه لم يعرّف مصطلح «نظريّة» كما عرف بمصطلحات أخرى استخدمها (ص٨٩). كذلك استخدام «دراسة مقارنة» في العنوان أيضًا، فيما يجد الناقد أنّ مضمون الكتاب لا يذهب أبعد من «الموازنة» و«المقابلة» بين ما عند العرب قديمًا والغرب حديثًا في مفهوم الشعر ولغة الشعر (ص٩٠). أما الملاحظات المنهجيّة فيجملها الناقد بطول مقدّمات المباحث والفصول وتمهيداتها دونما حاجة إلى ذلك، والإكثار من النقول عن «بيانات» الشعراء، وإطلاق أحكام تعميمية أحيانًا. ذلك بعد أن يعرض لمحتوى الكتاب عرضًا وافيًا، ويثني على مؤلّفه وجهده في وضعه.

وثمة نموذج آخر في «العين البصيرة» أحب أن أشير إليه، لكونه يتناول دراسة فريدة لم يُلتفَت إليها بما تستحقّه من اهتمام حين صدورها عام ١٩٩٢، وهي دراسة الناقد الدكتور محمد شاهين «إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب»، التي يصدق فيها وصف الدكتور بكّار بأنها «من الأعمال النّقديّة المهمّة في الأدب المقارن» (ص١٥٢). فالالتفات إليها أضاء قضيّة كان يُظنّ أنّ جذوتها انطفأت وأمست من التاريخ الأدبيّ، على الرغم من أنّ الدكتور شاهين يحجم أو يقتصد في نقد عدد من ترجمات قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت إلى العربيّة، وهو ما يعدّه الدكتور بكّار ضروريًا «للكشف عن الوجه الحقيقيّ لإليوت عند شعرائنا ونقادنا على حدّ سواء، وللتثبّت من حقيقة الترجمة» (ص١٥٣). لكنه وهو في سبيله إلى عرض ذلك الجهد النقديّ وملاحظاته عليه لا يفوته أنّ يذكر للدكتور

شاهين ميزة الفهم العميق لشعر إليوت والوعي الحقيقيّ بطبيعة المقارنة ومفهوم التناصّ النقديّ(ص١٥٤)، مما لا يتوافر لدى بعض مَنْ درسوا إليوت أو ترجموا منه، ما جعل دراسة تأثيره في الأدب العربيّ المعاصر مكتنفة في كثير من الأحيان بالضبابية والغموض، باستثناء دراسات قليلة منها هذه الدراسة.

وينتقل الدكتور بكّار إلى عمل نقديّ آخر للدكتور شاهين هو كتابه «تحوّلات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال: دراسة نقديّة مقارنة»، فيقع فيه على أمرين مهمّين: الأوّل، توضيح المؤلّف لعدد من المفاهيم النّقديّة الرئيسيّة التي على قارىء الرواية أن يكون على دراية بها، مثل: الكاتب الحقيقيّ، والكاتب الضمنيّ، والراوي الحقيقي، والراوي الضمنيّ... وما إلى ذلك. والأمر الثاني، يتجلّى في تطبيق الدكتور شاهين الواعي لمفاهيم المدرسة الأميركيّة في الأدب المقارن على أدبنا العربيّ؛ عبر مقارنة رواية الطيب صالح «موسم الهجرة» بعدد من الروايات الأجنبيّة اعتمادًا على مفهوم «القرابة» أو «التوازي» أو «التشابه»، وهي من مفاهيم تلك المدرسة المقارنيّة التي لا تعترف بشرطي «التأثير» و«اختلاف اللغة» (ص١٥٨-١٥٩).

وأود لولا المساحة المحدودة لهذا المقال أن أعرض لكلّ ما جاء في «العين البصيرة» من قراءات ممتعة ومحاورات هادئة حول قضايا ساخنة في ميدان النّقد، لم يكتف الدكتور بكار بالتقاط شراراتها وإشاراتها، وإنما جعل من كتابه أيضًا خزانة صغيرة تزود القارىء بمعارف دقيقة ونادرة في الشعر والنثر واللغة وحيوات الأدباء والنقاد. لكن لا بدّ من الوقوف عند هذا الحدّ إذا كانت هذه الوقفة تكفي لإثارة شهية مَنْ لم يقرأ «العين البصيرة» لقراءة الكتاب دون وسيط.

## الهوامش ،

(١) ط١: دار المعارف بمصر ١٩٧١، وط٢ وط٣: دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١ و١٩٨٦.

(٢) ط١ وط٢ وط٣: دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠ و١٩٨٢ و١٩٨٦.

(٣) أنظر الحاشية رقم (٢).

(٤) دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤.

(٥) دار الثقافة، الدوحة، ١٩٨٦.

(٦) ط١ وط٢: دار المناهل، بيروت، ١٩٩٤ و٢٠٠٦.

(٧) دار المناهل، بيروت، ودار الرائد، عمّان، ٢٠٠٦.

(٨) دار الرائد، عمّان، ٢٠٠٧.

(٩) قرءات نقديّة، المقدمة، ط١، ١٩٨٠.

(١٠) عين الشمس، المقدمة، ص٥.

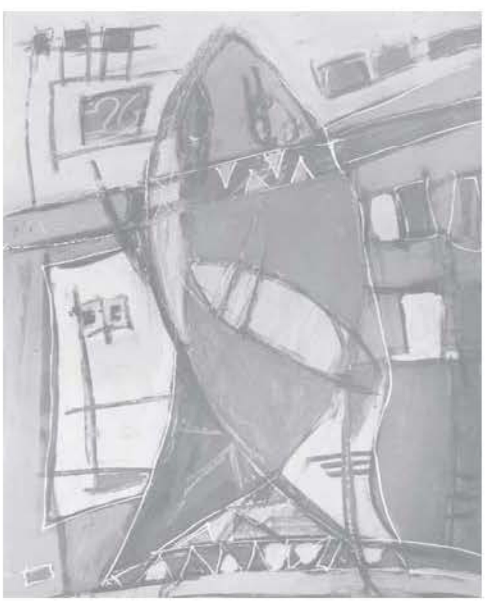
(١١) قراءات نقدية، المقدمة (مصدر سابق).

(١٢) العين البصيرة، ص٥-٦.

(١٣) المصدر نفسه.

(١٤) تُنظر خصوصًا الفصول الأربعة الآتية في كتاب «عين الشمس»: «نقادنا ونقدنا العربيّ الحديث»، و«النّصّ بُنية وحدث»، و«إشكاليّة الإبداع في الأدب العربيّ»، و«المثاقفة ... تبعيّة أم توازن؛ في موضوعة جدليّة الذات والآخر».

(١٥) العين البصيرة، ص٦.



لوحة الفنان شادي حاود / الأردن

# مرجعيّاتي النقديّة

◄ د. يوسف بكّــــار

— ١ —

فإنّه لمن أصعب الأمور على نفسي أن أتحدث عن نفسي، لكنّ "مكره أخاك/أخوك لا بطل". عزائي أنّني لست بدْعاً في هذا، فإن تكن هذه صبوة علميّة لا حبيّة لأن "عهدي بالنضال قديم" كما يقول أبو حيّة النميريّ، فقبلي قد صبا، مثلاً، عبّاس محمود العقّاد في "أنا"، وأحمد أمين في "حياتي"، وشفيق جبري في "أنا والشعر" و "أنا والنثر"، ونزار قبّاني في "قصّتي مع الشعر"، وصلاح عبد الصبور في "حياتي في الشعر" و "تجربتي الشعريّة"، وشوقي ضيف في "معي" أمّا إخواننا من أدباء مغربنا العربي ونقّاده فما انفكوا يكتبون بضمير الجمع "نا".

— ٢ —

لا مندوحة لي، بدءاً، من أن أُفصح عن أمور ثلاثة:

الأول، إنّني أدخلت أصابعي في موقد النقد وتسلّلت إلى حماه وأنا في السنة الرابعة من مرحلة "البكالوريوس" أي عام ١٩٦٥، إذ كتبت أول مقال في حياتي بعنوان "نازك الملائكة وبداية الشعر الحر" وما كنّا نعرف آنذاك أن هذا المصطلح، الذي ينسحب الآن على قصيدة النثر، غير صحيح؛ وصحيحه "شعر التفعيلة". وقد بعثت به إلى مجلة "الأقــلام" العراقية التي كانت نازك عضواً في هيئة تحريرها، ونشر في عددها السابع من سنتها الأولى (آذار ١٩٦٥).

ثمّ أردفته بمقالين آخرين في السنة عينها: الأول "فلسطين في شعر محمود الروسان"، والآخر نقديّ لغوي نحوي "نظرات في بعض مقالات العدد العاشر من مجلة الأقلام". وقد نشرا في المجلة نفسها في العددين الحادي عشر والثاني عشر على التوالي (أيلول وآب ١٩٦٥).

وجعلت أواصل هذا الجهد المقالي النقدي في مرحلتي الإعداد لدرجتي الماجستير والدكتوراه (١٩٦٦-١٩٧٢) ولاسيّما في موضوعة القراءة النقديّة لكتب تراثيّة وحديثة، من مثل: "يتيمة الدهر وخريدة القصر: دراسة موازنة" (الأقلام ١٩٦٧)، و "أهمية كتاب الخريدة وقيمته النقدية" (العرفان – صيدا ١٩٧١)، و "القصة القصيرة في فلسطين والأردن" لهاشم ياغي (الأقلام ١٩٦٧)، و "أدب المغاربة والأندلسيين" لمحمد رضا الشبيبي (الأقلام ١٩٦٨)، و "ديوان أمام الباب المغلق" لفدوى طوقان (الأقلام ١٩٦٨)، وغيرها. وقد سلكتها جميعاً مع عدد من نظائرها التي كتبتها من بَعْدُ في كتابي "قراءات نقدية" الذي نشرته دار الأندلس ببيروت أول مرّة عام ١٩٨٠.

◄ أكاديمي وباحث من الأردن.

وظللت على هذا الديدن إلى أن رست سفينتي النقدية على شواطئ رسالتي للدكتوراه "بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث" التي طبعت مرّات إلى الآن.

الثاني، إنّني متعدد الاهتمامات البحثيّة، لا أقف عند حدود النقد وحدَه، إنما أجوزه إلى الدراسات الأدبية قديمها والحديث، وجمع الشعر وتحقيقه، والأدب المقارن، والترجمة من الفارسيّة وإليها تحديداً.

ولقد وصل إنتاجي في هذه الحقول، إلى الآن، إلى ستة وأربعين كتاباً وأكثر من ستين بحثاً ومقالاً كما هو مدوّن في الثَّبَت الملحق بهذه الورقة.

والأخير، إنّني من العصبة النقدية، التي ترفض التبعية والمثاقفة العشوائية القسريّة المفروضة التي تأخذ ولا تعطي، لكنها تنادي بالمثاقفة المثاليّة المنطقيّة الطوعيّة الواعية التي تأخذ وتعطي كما كان شأن الأسلاف في مثاقفتهم مع الآخر القديم – أو الآخرين – اليوناني والروماني والفارسي والهندي؛ إذ متحوا مما كان يتواءم مع أدبهم ونقدهم وفكرهم من هاتيك الثقافات. شعاري في هذا مقولة المهاتما غاندي: "إنّني على أتمّ استعداد لأن أفتح نوافذ بيتي لتهبّ عليها الرياح من كلّ اتجاه شريطة ألاّ تعصف به فتهدمه وتقضي عليه".

صفوة القول، إنني من فريق النقّاد الذين يسعون، من واقع الانتماء إلى المنظومة الإنسانيّة وهي ذريعة الفريق الموازي الذي يعترف بأن الفكر العالمي وليد بيئة لم نشترك في صناعتها، يسعون إلى أن يكون لنا – في الأقل – منظور عربيّ نقديّ أو ما في معناه يؤكد هذا الانتماء بعيداً عن أية بواعث عقائدية وعرقية قوميّة تعصبيّة، ومنطلقات جغرافيّة سياسيّة. لكي تكون لنا مساهمتنا في النظريّة النقدية. وهو ينهض على دعائم أربع هي:

الأولى، استرجاعيّة يسترجع الناقد فيها الموروث اللغوي والبلاغي والنقدي، ويستحضره ويقرأه بوعي ويستوعبه، لاستكشافه والإفادة منه بما يتواءم مع روح العصر، كما فعل الآخر الذي عاد إلى موروثه القديم اليوناني والروماني فقرأه وغربله واصطفى وطوّر وبنى عليه. فإلى أيّ مدى أفلحنا نحن في قراءة موروثنا قراءة تسمح بالبناء فوقه أو تجاوزه؟!

الثانية، استحضارية تنهض على الاطلاع الدقيق على مناهج الآخر الغربي ونظرياته ومفاهيمه النقديّة المنبجسة عن فلسفة أو فلسفات خاصة به، لاستحضارها والوقوف على منجزاتها للتفاعل معها والإفادة ممّا يتواءم منها مع واقعنا الأدبي والإبداعي وخصوصيتنا الثقافيّة.

الثالثة، استنتاجية تربط بين الأصيل والوافد، وبين القديم والحديث.

والأخيرة، التفاتيّة تُعنى بواقعنا الأدبي، وتقف على حصاده الإبداعي تكشف عن أنواعه وأجناسه وخصوصيات كلٍّ منها.

– ٣ –

فأمّا مرجعياتي النقديّة فتكاد، فضلاً عن خصوصية الذات الناقدة موهبة واستقلالية ومخزونات علميّة وثقافيّة، تتمثل في أربع:

الأولى، الموروث العربي شعراً ونثراً ونقداً وبلاغة ولغة ونحواً وعروضاً وقافية وتاريخاً وفلسفة وفكراً وعلوماً شتّى.

الثانية، النقد الغربي بقديمه اليوناني والروماني، وحديثه بكل مناهجه ومدارسه ونظرياته ومفاهيمه في حدود الحاجة والمواءمة والخصوصيّة.

الثالثة، النقد العربي الحديث الأصيل.

والأخيرة، التراث الفارسي لغة وأدباً ومصادر ودراسات قديمة وحديثة.

وليس بفائتي أن أنبّه على أن هذا التقسيم المرجعي إجرائي تسهيلي تبسيطي شأنه شأن التقسيم العصوري لأدبنا العربي، لأن المرجعيات، وإن بدت مستقلة، تتداخل ويفضي بعضها إلى بعض على وفْق الحاجات والمتطلبات والمعطيات.

— ٤ —

فأمّا الموروث فإن أنماطه التي ذكرت، تنداح ما احتيج إليها، في أعمالي كافة، لصلتي الوثيقة بها، ومعرفتي بأُمهات مصادرها والآباء أيضاً. وأحسب أنني في غنىً عن الخوض في التفاصيل، لأن الأعمال ذاتها شهود عدل وصدق، وهو حسبي.

بيد أنه لا حَيْدة عن أن أُذكّر أنّني عُنيت، وما أزال، بقراءة الموروث النقدي قراءة إنعام وتدقيق وتمحيص، لأتبيّن — وقد تبيّنت — ما فيه من نوىً وبذور جنينيّة، ولو سريعة موجزة، لعدد غير قليل من المفاهيم والأصول النقدية الحديثة، التي ألمعوا إليها وداروا حولها دوراناً اقتضته أزمانهم وظروفهم وأرواح عصورهم. يتجلّى هذا، دون موازنة أو مؤاخذة أو تطويع، في كتابي "بناء القصيدة" وحفريات كتابي "حفريات في تراثنا النقدي"، وفي بحوث أخرى تالية من مثل "الاختلاس.. سرقة أم تناص؟".

— ٥ —

أمّا المرجعية الغربيّة فلا تقل الإفادة منها عن المرجعيّة الأولى. فأنا، أيضاً، من المنادين والآخذين بالتعددية النقديّة المنطقيّة ما احتيج إليها وما يتماشى منها مع خصوصيتنا الأدبيّة وواقعنا الثقافي؛ وممن يرون أن لا "نصوص" نهائية في النقد، وأن خطابات رؤوس المناهج والنظريات والمفاهيم النقديّة الغربيّة ليست "مُطْلقات" مسلّماً بها، بل هي محرّضات لحوار فكري معها نفيد منها ونخالفها من واقع ثقافتنا نحن لا ثقافتهم هم المؤسِّسين فيها. إن هذا وحده، فضلاً عمّا تقدم، لهو السبيل الأمثل لأن نجعل من نقدنا العربي الحديث إنتاجاً نقديّاً حقيقيّاً وليس إعادة إنتاج ردئية أو استيراداً ليس غير! إنّني لست أُحاديّ المنهج، ولا أُناصب أيّ منهج نقديّ العداء، لإيماني بأن لكل منهج، مهما تكن عليه من مآخذ لا يكاد يفلت منها منهج، إسهاماتِه ومكاسبه.

ولقد قادني هذا إلى أن أكون في نقّاد المنهج "الشمولي" الذي ينأى عن التوفيق والتلفيق، ولا يقتصر على المناهج "التاريخانيّة" وحدها، ولا على المناهج "الشكلانيّة" وحدها، بل يفيد منها جميعاً وفقاً للنصوص الأدبيّة ومكوّناتها ومعطياتها. فلكلّ مهيمن نصيّ مهيمن منهجي ذو إجراءات خاصة. والنص والموقع النقدي هما اللذان يمليان على الناقد الشمولي منهجه — أو مناهجه — وما هو قمين به من مهيمن إجرائي مناسب.

وقد طبّقت هذا في كتابي "من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر" الذي وقفته على قصيدتين اثنتين: "الجنين الشهيد" لخليل مطران، و"مصرع بلبل" لإبراهيم طوقان، قبل أن يؤول أمر الأولى إلى كتابي "عيش الشمس: مقاربات

في النقد ونقد النقد" حيث جعلتها تطبيقاً لمقاربة "النص بنية وحدث"، وأن تدرج دراسة الأخرى في كتابي "إبراهيم طوقان: أضواء جديدة".

ومن أعمدة هذا المنهج، بعد طه حسين وبعض مجايليه وتلاميذه، مثلاً: إحسّان عباس، ومحمد الكتّاني ومحمد السرغيني (من المغرب)، وعبد المحسن طه بدر وعبد المنعم تلّيمة، وغيرهم كثيرون.

أمّا إدوارد سعيد فهو منظّره الحقيقي في مبحث "النص بنية وحدث" في كتابه "العالم والنص والناقد".

— ٦ —

وأمّا النقد العربي الحديث المرجعية الثالثة — فقيل فيه ويقال إنه في أزمة أو شبه أزمة أو فوضى، وإنه ليس بخير لأنه يعاني من عللٍ كثيرة لست معنّياً بها هنا. غير أن هذا لا يسوّغ إنكار جهود عدد غير كثير من النقاد الذين أسهموا في تقديم الفكر النقدي الحديث تنظيراً وتطبيقاً إخال أنهم ممن ينطبق عليهم قول أستاذي المرحوم، بإذن الله، شكري عيّاد: "إن اللمحات أو القدرات الخلاّقة في حقيقة الأمر محدودة، وإنّنا مقلدون ونقلة وما زلنا كذلك، مع كل الاحترام لما تمّ".

أعترف أنني قد عدت إلى كثير من هاتيك اللمحات والقدرات الخلاّقة المحدودة، ووقفت عندها، وأفدت منها، وحاورت أصحابها حيناً، وخالفتهم أحياناً. ولست مضطراً لأن أسمّي أحداً، فالأسماء تتردد في كثير من أعمالي.

— ٧ —

المرجعية الأخيرة فارسيّة. أساسها معرفتي اللغة الفارسية التي تعلّمتها بمفردي، ولم أدرسها دراسة أكاديمية منتظمة، في خلال إقامتي بإيران ثماني سنوات (١٩٧٠-١٩٧٨م) معاراً إلى جامعة الفردوسي بمشهد ثاني مدن إيران حيث سعيت إلى إنشاء قسم اللغة العربية ثمة أسوة بأقسام اللغات الأجنبية الأخرى، وكنت أول رئيس له، وهو يمنح الآن درجتي الماجستير والدكتوراه في اللغة العربية وآدابها.

لقد شرّعت لي هذه المعرفة أبواباً جديدة، وأضافت تخصصاً آخر لم يكن في الحسبان، إذ شرعت، بدءاً، أكتب بحوثاً ومقالات عمّا للعرب من جهود في تراث فارس، ثم أخذت أترجم من الفارسيّة وإليها وحيداً وبمشاركة صديقي العلاّمة المرحوم الدكتور غلام حسين يوسفي، الذي كان آنذاك رئيس قسم اللغة الفارسية وآدابها.

**لقد كتبت بدءاً:**

(١) دور الفرس في الثقافة العربية في نظر الدارسين العرب المعاصرين.

(٢) العرب وتراث فارس في العصر الحديث.

(٣) الجهود العربية في تراث فارس.

(٤) القدس في "رحلة ناصر خسرو".

وترجم البحثان الثاني والثالث إلى اللغة الفارسية.

**ثم ترجمت لصديقي الدكتور يوسفي هذين البحثين:**

- العالم المنشود في بستان سعدي الشيرازي.
- سمات الأدب الفارسي المعاصر.

وصدرت هذه كلها في كتابي "نحن وتراث فارس" (دمشق ٢٠٠٠).

ثم كتبت بحث "طه حسين والأدب الفارسي" الذي أضحى أحد مباحث كتابي "أوراق نقديّة جديدة عن طه حسين"، الذي يضمّ، كذلك، مبحثاً عنوانه "خصوصية الذات ونفوذ الآخر: طه حسين وأُستاذه نالينو" أثبت فيه تأثر طه حسين في موضوعة الشك في الشعر الجاهلي بالمستشرق الإيطالي كارلونالينو، وليس بالمستشرق الإنجليزي مرجوليوث كما هو شائع.

وترجمت منفرداً إلى العربية، بتكليف من منظمة اليونسكو، كتاب "سياست نامه" أو "سير الملوك" لنظام الملك الطوسي مؤسس المدارس النظامية في أرجاء الدولة الإسلامية التي كانت أشبه بجامعات اليوم، ووزير السلاجقة لما يقرب من خمسة وثلاثين عاماً. ويعرف في إيران اليوم بالسياسي العجوز وديغول إيران.

كما ترجمت، بمشاركة الدكتور يوسفي، إلى الفارسية كتاب "قصّتي مع الشعر" لنزار قبّاني، وكتاب "مختارات من الشعر العربي المعاصر" لمحمد مصطفى بدوي. ونشرت الترجمتان غير مرّة في إيران، حتى إن كتاب نزار حوّل إلى مسرحية أو حوار فتخيّل معه.

الأهم في هذه المرجعية اشتغالي بعمر الخيّام والرباعيات والأدب والنقد المقارنين بين العربية والفارسيّة.

إنّه لمن الحق والواجب ألاّ أنسى فضل جامعة قطر ورئيسها الأول المرحوم محمد إبراهيم كاظم، فهو الذي كلّفني حين كنت أستاذاً ثمة ثلاث سنوات (١٩٨٤-١٩٨٧)، بأن أكتب عن الترجمات العربية لرباعيات الخيّام. وقد أنجب هذا التكليف ثلاثة كتب متزامنة: الكتاب الأم "الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية" (١٩٨٨)، و "الأوهام في كتابات العرب عن الخيّام" (١٩٨٨)، و "عمر الخيّام والرباعيات في آثار الدارسين العرب" (١٩٨٨).

وأخذت الأعمال والبحوث النقدية المنبثقة عن هذه المرجعية تترى. ففضلاً عن نقدي لستٍّ وخمسين ترجمة مختلفة شعرية ونثرية وشعبية عن الفارسية وترجمة فيترجيرالد الإنجليزية ولغات أخرى مبيّناً ما لها وما عليها في الكتاب الأم، كشفت عن مزالق وأخطاء مفصلية في مفهوم الرباعيّة نفسها وفي المصطلحات والمفاهيم في الترجمات العربية والإنجليزية في كتابي "الترجمة الأدبية: إشكاليات ومزالق".

ولقد أعانني ما للخيام من مؤلفات ورسائل باللغة العربية وشعره العربي، الذي جمعته وحقّقته ودرسته، وأخباره في كتب التراث العربي، وإنعام النظر في الرباعيات تمحيصاً وتأصيلاً لأن المنسوب منها إليه كثير وما جاء في المصادر الموثوقة القريبة من عصره قليل محدود؛ أعانني كثيراً في ردّ كثير من الآراء المتسرعة لمستشرقين وعرب من مترجمي الرباعيات ودارسي الخيّام، الذين اعتمدوا الرباعيات بقضها وقضيضها دون لماذا ولأن! من مثل "لا أدرية الخيّام"، و "مذهب اللّذة"، و "بين الكفر والإيمان"، و "التصوف"، و "الباطنية"؛ في حين أن الرجل كان عالماً قبل أن يكون شاعراً ينظم شعره العربي ورباعياته الفارسيّة – وكلاهما قليل – بعد نَصَبه وتشتت باله جرّاء انشغاله بالرياضيات والفلك والطبّ وغوامض الحكمة ترويحاً عن نفسه وتخففاً من شدّة تأثيراتها وتشعب انفعالاتها؛ وفي حين كان يلقب بعدد من الألقاب المغايرة لما ألصق به، من مثل: الإمام، والدستور، وحجّة الحق، وفيلسوف العالم، وسيد حكماء المشرق والمغرب؛ ووصفه بأنه "تلو ابن سينا".

وكشفت في هذا السياق عن أن أحمد حافظ عوض (من مصر) هو أول من ترجم من المعاصرين مختارات من الرباعيات – ما دام ليس ثمة ديوان أو مجموع عنوانه رباعيات الخيام – عام ١٩٠١، وليس وديع البستاني – كما هو متداول – الذي ترجم مختاراته منها عام ١٩١٢. كما كشفت أن الأدب المقارن عند العرب بدأ مشرقيّاً مشرقيّاً وليس مشرقيّاً غربيّاً، إذ قارن العقّاد عام ١٩٠٨ في إحدى مقالاته السبع "فارس: شعرها وشعراؤها" بين المعريّ والخيّام؛ وقد درست هذا وأثبت المقالة في كتابي "جماعة الديوان وعمر الخيّام". ناهيك بالريادات المنسيّة لثلاثة من الروّاد، التي تنمّ على معرفة ووعي جليين بالأساسين النظري والتطبيقي للأدب المقارن. الأولى "بين المعريّ والخيّام: فكرة الموت ومصير الأجساد" لفؤاد أفرام البستاني (مجلة المشرق ١٩٢٨)، والثانية "المقارنة بين المعريّ والخيّام" لأحمد حامد الصراف أحد مترجمي الرباعيات (مجلة المجمع العلمي العربي – دمشق ١٩٣٠)، والأخيرة "أوزان الشعر وقوافيه في العربية والفارسيّة والتركيّة" لعبد الوهّاب عزّام (مجلة كلية الآداب – الجامعة المصريّة ١٩٣٣). وقد درستها جميعاً في بحثي "وثائق رياديّة منسيّة في الأدب العربي المقارن" (مجلة آفاق الإسلام – عمّان ١٩٩٤).

قمين بالإشارة هنا أنني عرضت لما قد يكون للعروض الفارسي من إشعاعات في عروضنا العربي في المبحث الأخير "عروض الخليل: أصالة المنبت وإشعاعات الآخر" من كتابي "عروض الخليل بن أحمد: مقاربات جديدة".

## ملحق
## ثبت الإنتاج العلمي

**أولاً: الكتب.**

**١. التأليف:**

(١) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري:

ط١: دار المعارف – القاهرة ١٩٧١.

ط٢: دار الأندلس – بيروت ١٩٨١ (مزيدة ومنقحة).

ط٣: دار الأندلس – بيروت ١٩٨٦.

ط٤: دار المناهل – بيروت ٢٠٠٩.

(٢) بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث(١)):

ط١: دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٧٩.

ط٢: دار الأندلس – بيروت ١٩٨٣ (مزيدة ومهذبة).

ط٣: دار الأندلس – بيروت ١٩٨٦.

ط٤: دار المناهل – بيروت ٢٠٠٩.

(٣) قراءات نقدية:

ط١: دار الأندلس – بيروت ١٩٨٠.

ط٢: دار الأندلس – بيروت ١٩٨٢.

ط٣: دار الأندلس – بيروت ١٩٨٦.

(٤) قضايا في النقد والشعر. دار الأندلس - بيروت ١٩٨٤.

(٥) في العروض والقافية:

ط١: دار الفكر – عمان ١٩٨٤.

ط٢: دار المناهل – بيروت ١٩٩٠.

ط٣: دار المناهل: بيروت ومكتبة الرائد العلمية – عمّان ٢٠٠٦.

(٦) الأدب العربي (من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر العباسي(٢)) (بالاشتراك) - وزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب – سلطنة عمان ١٩٨٥ (وطبعات أخرى).

(٧) الوجه الآخر: دراسات نقدية. دار الثقافة – الدوحة ١٩٨٦.

(٨) الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية. مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر- الدوحة ١٩٨٨.

(٩) الأوهام في كتابات العرب عن الخيام. دار المناهل – بيروت ١٩٨٨.

(١٠) من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر:

ط١: وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٩٠.

ط٢: دار المناهل – بيروت ١٩٩٥.

(١١) أوراق نقدية جديدة عن طه حسين:

ط١: دار المناهل – بيروت ١٩٩١.

ط٢: (مزيدة ومنقحة) بعنوان "طه حسين: أوراق نقدية جديدة": دار المناهل، بيروت ٢٠٠٨.

(١٢) في النقد الأدبي: إضاءات وحفريات. دار المناهل، بيروت ١٩٩٥.

(١٣) منهج قراءة النص العربي (بالاشتراك) - جامعة القدس المفتوحة – عمان:

ط١: ١٩٩٥.

ط٢: ١٩٩٧ (وطبعات أخرى).

(١٤) العروض والإيقاع (بالاشتراك). جامعة القدس المفتوحة – عمّان. ١٩٩٧ (وطبعات أخرى).

(١٥) الأدب المقارن (بالاشتراك). جامعة القدس المفتوحة ١٩٩٧ (وطبعات أخرى).

(١٦) الرحلة المنسية: فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ٢٠٠٠.

(١٧) نحن وتراث فارس. دمشق ٢٠٠٠.

(١٨) عصر أبي فراس الحمداني:

ط١: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين – الكويت ٢٠٠٠.

ط٢: دار اليازوري، عمّان – الأردن ٢٠١٠.

(١٩) سادن التراث: إحسان عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ٢٠٠١.

(٢٠) العين البصيرة: قراءات نقدية. كتاب الرياض(٨٦). دار اليمامة – السعودية ٢٠٠١.

(٢١) الترجمة الأدبية: إشكاليات ومزالق. المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت ٢٠٠١.

(٢٢) إبراهيم طوقان: أضواء جديدة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ٢٠٠٤.

(٢٣) جماعة الديوان وعمر الخيام. المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ٢٠٠٤.

(٢٤) حوارات إحسان عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ٢٠٠٤.

(٢٥) عبد الله الفيصل: دراسة ومختارات. دار المناهل – بيروت ٢٠٠٤.

(٢٦) عبد المنعم الرفاعي: دراسة وحوارات ومختارات. دار المناهل – بيروت ٢٠٠٤.

(٢٧) فدوى طوقان: دراسة ونصوص ومختارات. دار المناهل – بيروت ٢٠٠٥.

(٢٨) حفريات في تراثناالنقدي. دار المناهل، بيروت ٢٠٠٧.

(٢٩) عين الشمس: مقاربات في النقد ونقد النقد. دار الرائد العلمية – عمّان ٢٠٠٧.

(٣٠) إبراهيم طوقان دراسات جديدة ومختارات. دار المناهل – بيروت ٢٠٠٧.

(٣١) حوارات فدوى طوقان. دروب للنشر ودار اليازوري العلميّة للنشر – عمّان ٢٠١٠.

(٣٢) عروض الخليل بن أحمد: مقاربات جديدة. دار ورد. عمّان – الأردن ٢٠٠٩.

(٣٣) غزل المكيين في العصر الأموي. مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي. مكة المكرمة – السعودية ٢٠٠٩.

(٣٤) إحسان عباس: أعمال وندوات وحوارات. دار جليس الزمان – عمّان ٢٠١٠.

**٢. التحقيق والببليوغرافيا:**

(٣٥) قصيدة الناشئ الأكبر في مدح النبي ونسبه. تحقيق ودراسة. مجلة مجمع اللغة العربية الأردني. العدد المزدوج (٣و٤). كانون الثاني ١٩٧٩.

(٣٦) شعر ربيعة الرقي: جمع وتحقيق ودراسة:

ط١: وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٨٠.

ط٢: (مزيدة ومنقحة) دار الأندلس – بيروت ١٩٨٤.

(٣٧) شعر زياد الأعجم: جمع وتحقيق ودراسة:

ط١: وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق ١٩٨٣.

ط٢: دار المسيرة – بيروت ١٩٨٣.

(٣٨) شعر إسماعيل بن يسار النسائي: جمع وتحقيق ودراسة. دار الأندلس- بيروت ١٩٨٤.

(٣٩) عمر الخيّام والرباعيات في آثار الدارسين العرب. دار المناهل – بيروت ١٩٨٨.

(٤٠) رباعيات عمر الخيام. ترجمة مصطفى وهبي التل (عرار). تحقيق واستخراج أصول ودراسة:

ط١: دار الجيل – بيروت، ودار الرائد العلمية – عمّان ١٩٩٠.

ط٢: أمانة عمان ودار الرائد العلميّة – عمّان ١٩٩٩.

ط٣: وزارة الثقافة (مكتبة الأسرة). عمّان – الأردن ٢٠٠٨.

**٣. الترجمة:**

(٤١) داستان من وشعر: ترجمة كتاب "قصتي مع الشعر" لنزار قباني إلى الفارسية (بالاشتراك مع المرحوم الدكتور غلام حسين يوسفي):

ط١: منشورات طوس – طهران ١٩٧٧.

ط٢: منشورات طوس – طهران ١٩٩١.

(٤٢) سياست نامه (سير الملوك) لنظام الملك الطوسي (ترجمة عن الفارسية (٣))

ط١: دار القدس – بيروت ١٩٨٠.

ط٢: دار الثقافة. الدوحة – قطر ١٩٨٧.

ط٣: دار المناهل – بيروت ٢٠٠٧.

(٤٣) گزيده اى از شعر عربي معاصر.ترجمة كتاب "مختارات من الشعر العربي الحديث" للدكتور مصطفى

بدوي (بالاشتراك مع المرحوم الدكتور غلام حسين يوسفي). منشورات اسپرك – طهران ١٣٦٩هـ ش (١٩٩١م).

**٤. التحرير:**

(٤٤) جوانب من الحضارة الإسلامية. مركز الدراسات الإسلامية، جامعة اليرموك، إربد – الأردن ١٩٨٥.

(٤٥) دراسات عربية وإسلامية. عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك ١٩٩٤.

(٤٦) أعمال الأسبوع العلمي الأردني الأول (٢١-٢٥ آب ١٩٩٣). تحرير وتنسيق (بالاشتراك). مطابع الجمعية العلمية الملكية – عمان ١٩٩٤.

**ثانياً: البحوث و المقالات.**

(١) نازك الملائكة وبداية الشعر الحر. مجلة الأقلام – بغداد. السنة الأولى – العدد السابع. آذار ١٩٦٥.

(٢) فلسطين في شعر محمود الروسان. الأقلام، السنة الأولى – العدد الحادي عشر. أيلول ١٩٦٥.

(٣) نظرات لغوية. الأقلام. السنة الأولى – العدد الثاني عشر. آب ١٩٦٥.

(٤) كعب بن مالك الأنصاري وأثر القرآن في شعره، مجلة العرفان – لبنان، المجلد (٥٩) – ١٩٧١.

(٥) أثر القرآن في شعر حسان بن ثابت. مجلة كلية الآلهيات – جامعة الفردوسي. العدد (٤). كانون الأول ١٩٧٣ (خريف ١٣٥١ هـ ش).

(٦) الفارسية وآدابها في البلاد العربية. مجلة كلية الآلهيات – جامعة الفردوسي. العدد ١٢/١٩٧٤.

(٧) كوميديا الشرق الآلهية.. جاويدنامه محمد إقبال. حلقات نشرت في "الرأي الثقافي" بجريدة الرأي الأردنية:

حلقة (١): مقدمات ومعالم ١٣/٢/١٩٨١.

حلقة (٢): المسرح والأحداث ٢٠/٢/١٩٨١.

حلقة (٣): المسرح والأحداث – بقية ٦/٣/١٩٨١.

(٨) الخيّام الشاعر ورباعياته (فصل من كتاب "دمى باخيام" لعلي دشتي) ترجمة من الفارسية. مجلة المنتدى – دبي. السنة (٢) - العدد (١٣) – آب ١٩٨٤.

(٩) فهارس المخطوطات العربية في العالم لكوركيس عوّاد: ملاحظات وإضافات. مجلة معهد المخطوطات العربيّة – الكويت. المجلد (٢٩) - الجزء الأول. يناير – يونيو ١٩٨٥.

(١٠) قراءة هادئة في "الأرض غير المقدسة" للدكتور أ.سي. فورست. مجلة المنتدى – دبي. العدد (٣٨) – أيلول ١٩٨٦.

(١١) فهارس المخطوطات العربية. لكوركيس عواد: إضافات أخرى. مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد (٣٠) – الجزء الأول، يناير – يونيو ١٩٨٦.

(١٢) ترجمة مصطفى وهبي التل لرباعيات الخيام. المنتدى – دبي. العدد (٤٩) – أغسطس ١٩٨٧.

(١٣) خماسيات من ترجمة السباعي في ديوان النشّار. المنتدى. العدد (٥٤) – كانون الثاني ١٩٨٨.

(١٤) ببليوغرافيا الدراسات العربية المقارنة في اللغات الشرقية وآدابها. مجلة عالم الكتب – السعودية. المجلد (١١) – العدد (٤) ١٩٩٠.

(١٥) الريادة في الأدب المقارن في الوطن العربي (ملخص). مجلة الفكر الديموقراطي – قبرص: العدد (١١) ١٩٩٠.

(١٦) عمر الخيام في نظر معاصريه (مبحث مترجم عن الفارسية من كتاب: "دمى باخيام" لعلي دشتي). مجلة اليرموك – جامعة اليرموك. العدد الثالث والثلاثون ١٩٩١.

(١٧) عمر الخيام من آثاره (مبحث مترجم عن الفارسية من كتاب: " دمى باخيام" لعلي دشتي). مجلة راية مؤتة – جامعة مؤتة، العدد الأول ١٩٩٢.

(١٨) وثائق ريادية منسية في الأدب العربي المقارن. مجلة آفاق الإسلام – عمان. السنة الثانية – العدد الأول (آذار ١٩٩٤).

(١٩) ماذا يكتبون الآن؟ مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات – عمان. العدد الثاني (ربيع ١٩٩٤).

(٢٠) النشر العلمي في جامعة اليرموك: النشأة والواقع والمشكلات. مجلة اليرموك – جامعة اليرموك، العدد (٤٧)، آذار ١٩٩٥.

(٢١) عمر الخيام عند المستشرقين (مبحث مترجم عن الفارسية من كتاب "دمى باخيام") مجلة نزوى – عُمان. العدد الرابع – أيلول ١٩٩٥.

(٢٢) كتابة المواد الأربع الآتية لموسوعة الحضارة الإسلامية – المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية (مؤسسة آل البيت). عمان – الأردن.

(١) آيين.

(٢) إسماعيل بن يسار النسائي.

(٣) إبراهيم بن العبّاس الصولي.

(٤) إسماعيل بن عمّار.

(٢٣) الترجمة مشكلات وأخطاء (رباعيات الخيام نموذجاً). حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية – جامعة قطر. العدد (١٩) – ١٩٩٦.

(٢٤) العودة إلى طه حسين. البحرين الثقافيّة. السنة (٥)، العدد (١٩) – يناير ١٩٩٩.

(٢٥) الإطار المعرفي وأهميته في الترجمة الأدبية. البحرين الثقافية. السنة السادسة، العدد ٢٥- تموز ٢٠٠٠.

(٢٦) تأثر جماعة الديوان بعمر الخيّام. بحث في كتاب " ندوة العلاقات الأدبية و اللغوية العربية الإيرانية". منشورات اتحاد الكتّاب العرب – دمشق ١٩٩٩.

(٢٧) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: قراءة نقدية. مجلة الآطام، نادي المدينة المنورة الأدبي، العدد (١٠) يوليو – إغسطس ٢٠٠١.

(٢٨) من شاعر إلى أمير: رسالة وقصيدة لواصف الصليبي. جريدة الرأي الأردنية ٢٠٠٢/٢/١.

(٢٩) البدوي الملثم: هل كان شاعراً؟ جريدة الرأي الأردنية ٢٠٠٢/٢/٨.

(٣٠) "رسائل إلى ولدي خالد" للبدوي الملثم بين الأمس واليوم. جريدة الرأي ٢٠٠٢/٣/١.

(٣١) عمر الخيام والرباعيات: ترجمة جديدة ورؤية أجدّ. الرأي ٢٠٠٢/٧/١٢.

(٣٢) عبد الوهاب عزام ولغات الشعوب الإسلامية وآدابها. مجلة الحج والعمرة – السعودية. السنة (٥٧)– العدد (٣). تموز – آب ٢٠٠٢.

(٣٣) إحسان عباس موسوعي في زمن التخصصات الضيقة. جريدة عمّان (نصف شهرية) – ٢٠٠٢/١٠/١م.

(٣٤) إسهام خليجي جديد في ترجمة رباعيات الخيّام. جريدة الخليج – الشارقة ٢٠٠٢/١١/٢٨م.

(٣٥) رباعيات الخيّام بعين مصطفى وهبي التل. فصلية إيران و العرب – بيروت . السنة (٢) – العدد (٤) – ربيع ٢٠٠٣.

(٣٦) ترجمة عربية منسيّة لرباعيات الخيّام عمرها نحو نصف قرن. الرأي الأردنية ٢٠٠٣/٨/١٥.

(٣٧) مثنّيات خالد الفيصل بين المحافظة والتجديد. في كتاب: الأمير خالد الفيصل وعي مفكرو إبداع فنّان. إشراف د.لويزا بولبرس. دار القرويين، الدار البيضاء – المغرب ٢٠٠٣.

(٣٨) إحسان عباس وجبرا إبراهيم جبرا. مجلة الآداب– بيروت. العدد (٣/٤) آذار- نيسان ٢٠٠٤.

(٣٩) كتابة المداخل الآتية لموسوعة أعلام العرب والمسلمين – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس (٢٠٠٣ – ٢٠٠٤):

(١) الأشهب بن رُميلة.

(٢) أعشى تغلب.

(٣) أعشى ربيعة.

(٤) أمية بن أبي عائذ الهذلي.

(٥) أيمن بن خُريم الأسدي.

(٦) توبة بن الحُميّر.

(٧) العرجي.

(٨) الوليد بن عُقبة.

(٩) خفاف بن ندبة.

(١٠) زيد الخيل الطائي.

(١١) قيس لبنى.

(١٢) سُحيم عبد بني الحسحاس.

(١٣) ربيعة بن مقروم الضبّي.

(١٤) كثيّر عزّة.

(١٥) ليلى الأخيلية.

(٤٠) التعارف من فلسفة الحج. مجلة الحج والعمرة. السنة(٥٩) – العدد (٢) صفر ١٤٢٥هـ - آذار – نيسان ٢٠٠٤ م.

(٤١) عبد الوهاب عزّام و الخيّام. مجلة ثقافات – البحرين. العدد (٩)– شتاء ٢٠٠٤م.

(٤٢) آثار عمر الخيّام العربيّة وأهميتها. مجلة التسامح – سلطنة عُمان. السنة (٢) – العدد (٦) ربيع ٢٠٠٤م.

(٤٣) جلال الدين الرومي في آثار الدارسين العرب. مجلة الدراسات الأدبية – الجامعة اللبنانيّة – بيروت. السنة (٢) – العددان (٧ و ٨) ربيع وصيف ٢٠٠٣.

(٤٤) الشعر في القرنين الأول والثاني الهجريين، بحث في كتاب "العواصم الثقافية العربية وحركة الشعر". منشورات مؤسسة يماني الثقافية الخيرية – جائزة الشاعر محمد حسن فقي (احتفالية الدورة السابعة) – القاهرة ٢٠٠٤.

(٤٥) إحسان عبّاس وشوقي ضيف: تتلمذ أصيل وصداقة متينة ووفاء راسخ. شرفات – ملحق جريدة الغد الأردنية الأسبوعي ٢٠٠٥/٤/١٥.

(٤٦) إحسان عبّاس والأدب في الأردن. الدستور الثقافي - عمّان ٢٠٠٥/٧/٢٩.

(٤٧) تحقيق التراث لماذا وكيف؟ مجلة التسامح – عُمان. السنة (٣) – العدد (٩)، شتاء ٢٠٠٥.

(٤٨) إحسان عبّاس وأثر الفكر اليوناني في جدلية العلاقة بين الشعر والفلسفة لدى العرب القدماء. مجلة قطوف – منتدى طرابلس الشعري. السنة (٢) – العددان (٢ و ٣) ربيع ٢٠٠٥.

(٤٩) الغناء في شعر مكة وبواديها. بحث في كتاب "مكة المكرمة في الشعر العربي". منشورات مؤسسة يماني الثقافية الخيرية. الدورة الثامنة. القاهرة ٢٠٠٥.

(٥٠) إحسان عبّاس وتراث الآخر القديم (اليوناني والفارسي) في كتاب: "الدكتور إحسان عبّاس. عام على الرحيل". وزارة الثقافة – عمّان ٢٠٠٧.

(٥١) يعقوب العودات شاعراً ومقالياً. الدستور الثقافي ٢٠٠٦/٧/١٤.

(٥٢) عمر الخيام: شعره العربي. جمع وتحقيق ودراسة. آفاق الثقافة والتراث – دبي السنة (١٤) – العدد (٥٦) – كانون الثاني ٢٠٠٧.

(٥٣) عز الدين إسماعيل والموروث النقدي. مجلة أفكار – عمّان العدد (٢٢٣) – أيّار ٢٠٠٧.

(٥٤) الترجمة الفارسية لأشعار سعاد الصباح. مجلة "أفكار" – عمّان. العدد (٢٥٥) – تموز ٢٠٠٧.

(٥٥) جدل النظرية النقدية العربيّة. في كتاب "مناهج دراسة الأدب العربي في مائة عام". كلية الآداب – جامعة القاهرة ٢٠٠٧.

(٥٦) الرؤى المستقبليّة لمجمع اللغة العربية الأردني بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على تأسيسه. في كتاب "الموسم الثقافي الخامس والعشرون لمجمع اللغة العربيّة الأردني. منشورات المجمع – عمّان ٢٠٠٧.

(٥٧) بغداد في ذاكرة الجواهري ومصطفى جمال الدين في كتاب "بغداد في الشعر العربي". مؤسسة يماني الثقافية– القاهرة ٢٠٠٨.

(٥٨) الرباعيّة في الأدب العربي. موسوعة العالم الإسلامي– طهران (٢٠٠٨).

(٥٩) عمر الخيّام في الأدب العربي. موسوعة العالم الإسلامي – طهران (٢٠٠٨).

(٦٠) الرباعية في الشعر العربي بين الأصل والانزياح. في كتاب: تداخل الأنواع الأدبية (أعمال مؤتمر النقد الأدبي الثاني عشر – جامعة اليرموك). الجزء الثاني – عالم الكتب الحديث. إربد – الأردن ٢٠٠٨.

(٦١) الاختلاس... سرقة أم تناص. مجلة آفاق الثقافة والتراث. مركز جمعة الماجد – دبي. العدد (٦٣) – آب ٢٠٠٨.

(٦٢) الثلاثي الشعري المدني الرسولي بين الأصمعي وابن سلاّم الجمحي. في كتاب: ندوة المدينة المنورة في الشعر العربي. القاهرة ٢٠١٠.

---

(١) اختير مبحث "وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث" من هذا الكتاب، وأدرج في كتاب "النقد العربي المعاصر: "مختارات" (مطبعة جامعة تبيليسي ١٩٨٩) ليدرس في جامعة جورجيا.

(٢) ألف الكتاب بتكليف من وزارة التربية والتعليم – سلطنة عُمان.

(٣) ترجم الكتاب بتكليف من اليونسكو – جامعة كولومبيا الأمريكية.

# المحرّكات الفكرية في رواية ( ليلة النهر )
# لعلي أحمـــد باكثيــر

د. غسان اسماعيل عبد الخالق

## مقدّمة

إذا كان هناك من يسند ريادة الشعر العربي المرسل لعلي أحمد باكثير(١)، فإن ثمة امكانية كبيرة لتنصيبه رائداً لما يمكن تسميته (الرواية الفكرية)، استنادا إلى قراءة معمّقة في روايته (ليلة النهر) التي اشتملت على العديد من المحرّكات الفكرية والنقدية الفاعلة مثل: الحكاية الأسطورية، مدرسة فرويد في التحليل النفسي، نظرية كوليردج بخصوص الوهم والخيال في الشعر.

والحق أن أيّما قارىء متعمق في (ليلة النهر) التي كتبت وأصدرت في مستهل العقد الرابع من القرن العشرين، لا يملك إلا أن يشعر بدهشة كبيرة لسببين رئيسين: أما الأول فيتمثل في اتجاه علي أحمد باكثير لحشد كل هذه المحركات الفكرية معا في رواية واحدة، وأما الثاني فيتمثل في اتجاه علي أحمد باكثير لتفعيل هذه المحركات الفكرية من خلال رواية تتمحور حول حياة فنان معاصر لا تخلو سيرته من احتكاكات مباشرة مع حياة الليل واللهو والمجون، كما لا تخلو تجربته العاطفية من لقاءات غرامية يمكن أن تتعارض مع الوجهة الأخلاقية والدينية والتاريخية المحافظة التي ألزم باكثير نفسه بها في كل ما كتب، إلى الحد الذي جعله – كما يقول ناشر كتبه سعيد جودة السحّار في تذييل الرواية - ( هدفاً لحملات ظالمة أحيانا، ولإهمال متعمد أحيانا أخرى، من بعض من كانوا يتحكمون في النقد في الصحف والمجلات في تلك الأيام، أيام غياب الحرية، وتحكم الماركسيين في أقدار الكتّاب، فقد وجهت (إليه) تهمة أنه " يؤمن بالغيبيات" وأنه "غير تقدمي" كأنما الايمان بالله والتمسك بالقيم الروحية يحطان من قدر الكاتب ويزريان بأدبه)!(٢) فما هي قصة (ليلة النهر)؟

## ملخّص(ليلة النهر)

تتلخص قصة (ليلة النهر) في أن فؤاد حلمي يفقد أباه وهو لما يزل طفلاً صغيراً، فيرعاه وأمه خاله الشيخ عبد الله البرقاوي، ويسكنهما بيتا متواضعا في حي المنيل، حيث يتعرف إلى إحسان ضياء الدين التي فقدت أباها أيضا وسكنت مع أمها في بيت خالها محمود ضياء الدين، وتلوح مخايل النبوغ الدراسي والغنائي على فؤاد منذ الصغر ومعها مخايل الحب المتبادل بينه وبين إحسان، في ظل والدتيهما اللتين تباركان هذا الحب وتخططان لتتويجه بالزواج، لولا أن خال إحسان ينقل إلى الصعيد

---

أكاديمي وباحث من الأردن.

فتنتقل هي وأمها معه، فيما يتابع فؤاد مسيرته الدراسية والغنائية الظافرة حتى يتعرف إلى مراد سعيد، الموسيقار والمثقف الكبير والمجرّب، فيتعهده بالتدريب والتثقيف إلى الحد الذي يفقد معه اهتمامه بالدراسة ويتعثر فيها، فيغضب خاله وتحزن أمه، ويهيم فؤاد على وجهه في إحدى الليالي فيلمّ بناد ليلي يعج بالسكارى والمعربدين المعجبين براقصة شابة تشبه حبيبته إحسان، و يتوهم أنها هي ويخوض لأجلها عراكا، ثم يترصد حركاتها حتى تضطر لجرّه إلى المخفر فيتبين له أنها ليست حبيبته إحسان التي لا تلبث أن تعود مع أمها وخالها، فتعود بعودتها قصة الحب القديم وتتطور إلى ما يشبه الخطبة، لولا أن بطالة فؤاد تقف حائلا دون اتمام هذا الارتباط، فيضطر أستاذه ومعلمه مراد سعيد للتكفير عن خطيئته بأن يوظفه مترجما في صحيفة مسائية. ومع ذلك فإن علاقته التي حفلت في هذه الأثناء بالعديد من اللقاءات الغرامية الملتهبة تتحطم فجأة على صخرة تمسك خال إحسان بتزويجها لأحد أبناء الباشوات، لتأخذ هذه العلاقة بعد ذلك وجهة درامية متصاعدة حتى النهاية.

لقد اشتملت لقاءات الحبيبين على ظاهرة غريبة أثارت خوف فؤاد وارتعاده، إذ ما أن حاول أن يصدح بأول أغانيه وهو يجلس قبالة حبيبته في القارب النيلي، حتى طرق سمعه صوت شاعر وهو يتلو قصيدة كأنها قدّت على اللحن قدّا، وقد تكرر سماعه لهذا الهاتف القادم من البيت المهجور الذي طالما مرّ به مسرعا خشية أن يتعثر بالطّيف الذي يسكنه كما سمع الناس يقولون ويرددون، حتى اضطر لإخبار أستاذه ولإخبار حبيبته التي سرعان ما خطبت لغيره وفارقته إلى بيت زوجها، فوجد نفسه مطالبا بإثبات ذاته فنيا، وانطلق في عالم الشعر والتلحين والغناء، حتى أصبح فنانا كبيرا وشاعرا شهيرا، لكنه مع ذلك معذّب بطيف الشاعر الذي انفلت من عقال قبره بعد مئات السنين كي يخفف بقول الشعر ما يرزح فوق صدره من هموم جرّاء إقدام حبيبته على الزواج من غيره، وهو معذّب أيضا بطيف إحسان التي بدا أنها فارقته إلى الأبد. وقريبا مما شاهدناه يحدث في الأفلام السينمائية الغنائية المصرية التي اضطلع بدور البطولة فيها فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ وآخرون، يتدهور زواج إحسان بابن الباشا جراء إقدام الأخير على قتل الراقصة التي تشبه إحسان، ويقضي فؤاد نحبه جرّاء إصابته بالتهاب رئوي حاد في اليوم نفسه الذي كانت فيه إحسان على أهبة الذهاب إلى دار الأوبرا كي تستمع إلى رائعته التي حققت نجاحا كبيرا، وتسقط إحسان صريعة انهيار عصبي حاد سرعان ما يدفع بها إلى البيت المهجور لتلتقي بأسماء حبيبة الطّيف الشاعر التي خرجت من قبرها بحثا عن المغفرة، ثم تلتقيان بطيفي الاثنين: الشاعر والمغني، فيعفوان عنهما.. لكن إحسان تطمح فوق ذلك إلى أن تحتضن حبيبها فؤاد، فيؤكد لها صعوبة ذلك.. فتصرخ وتصرخ حتى تستيقظ وتجد نفسها في المصحة العقلية!!

## المحرك الأول: الطيف الهاتف

تمثل أسطورة الطّيف الهاتف المحرّك الأول في (ليلة النهر) وهي أسطورة تمور بها قصص العشاق في الموروث السردي العربي، بصياغات وألفاظ وتفاصيل متعددة ومتباينة. وسوف أكتفي بإيراد صيغتين لهذه الأسطورة – على سبيل المثال لا الحصر- إظهارا لمدى إفادة علي

أحمد باكثير من الموروث السردي الأسطوري العربي(٣) وتأكيدا لقدرته على تمويه هذه الإفادة.

(حدّث أبو حمزة الكناني فقال: كان فتى من بني عذرة، وكانت له امرأة منهم، وكان شديد الحب لها، وكانت له مثل ذلك. فبينما هو ذات يوم ينظر وجهها إذ بكى، فنظرت إلى وجهه وبكت.

قالت: ما الذي أبكاك؟

قال: بالله، أتصدقينني إن صدقتك؟

قالت: نعم

قال لها: ذكرت حسنك وجمالك وشدة حبي، فقلت: "أموت فتتزوج زوجا غيري"!

فقالت: بالله.. بالله.. إن ذلك الذي أبكاك؟

فقال: نعم

قالت: وأنا ذكرت حسنك وجمالك وشدة حبي لك فقلت: "أموت فيتزوج امرأة غيري"!

قال: فإن النساء حرام عليّ بعدك.

قالت: فإن الرجال حرام عليّ بعدك.

فلبثا ما شاء الله، ثم إن الرجل توفي. فجزعت المرأة عليه جزعا شديدا. فخاف أهلها على عقلها أن يذهل، فأجمعوا رأيهم على أن يزوجوها- وهي كارهة- لعلها تتسلى عنه. فلما كانت الليلة التي تهدى فيها إلى بيت زوجها- وقد نام أهل البيت والماشطة تهيء شعرها – نامت نومة يسيرة، فرأت زوجها المتوفى داخلا عليها الباب، وهو يقول: "خنت يا فلانة عهدي، والله لا هنيت العيش بعدي"! فانتبهت مرعوبة وخرجت هاربة على وجهها، وطلبها أهلها فلم يقعوا لها على خبر).

(حدث جبلة بن الأسود فقال: خرجت في طلب إبل لي ضلّت، فسرت أطوف وأطلب الجادة فلا أجدها، فبينما أنا كذلك إذ سمعت صوتا حسنا بعيدا وبكاء شديدا فشجاني، وما زلت أقرب إليه حتى هبطت واديا فإذا راع قد ضم غنماً له إلى شجرة وهو ينشد ويترنم:

وكنت إذا ما جئت سعدى أزورها
أرى الأرض تطوى لي ويدنو بعيدها
من الخفرات البيض ودّ جليسها
إذا ما انقضت أحدوثة لو تعيدها

فدنوت منه فقال: من الرجل؟ فقلت: منقطع يستجير بك، فنزع شملته وبسطها تحتي ثم أتاني بتمر وزبد ولبن وخبز ومال إلى فرسي فربطه وسقاه وعلفه. فلما أكلت توضأت وصليت واتكأت، وإني لبين النائم واليقظان إذ سمعته يحدّث امرأة حتى الصبح ثم ودَّعته وسارت، فلما كانت الليلة التالية أبطأت عليه فقلق وبكى وقال: هل رأيت الجارية التي كانت تتعهدني بالأمس؟ فقلت: لقد رأيتها، فقال: تلك ابنة عمي وأعز الناس علي وإني لها محب وعاشق وهي أيضا محبة وعاشقة لي، وقد منعني أبوها من تزويجها لي لفقري وفاقتي فصرت راعيا بسببها ثم أنشأ يقول:

ما بال ميــة ؟ لا تأتي كعادتهــا
أعاقها طرب أم صدّها شُغُلُ
نفسي فداؤك، قد أحللت بي سقما
تكاد من حرّه الأعضاء تنفصل

ثم انطلق وغاب عني ساعة وأتى بشيء فطرحه بين يدي فإذا هي الجارية قد قتلها الأسد وشوّه خلقتها ثم قال: إني أعلم أن المنية قد حضرت لا محالة، فإذا مت فخذ عباءتي فكفّني بها وضم ما تبقى من جسد ابنة عمي معي وادفنّا في قبر واحد، فغسّلته وكفّنته في عباءته وصلّيت عليه ودفنت ما تبقى من جسد ابنة عمه معه، وبت تلك الليلة باكيا حزينا.. فلما كان الفجر قمت وشددت فرسي فإذا بصوت هاتف يقول:

كنا على ظهرها والدهر يجمعنا
والشمل مجتمع والدار والوطن!

فمزق الدهر بالتفريق ألفتنا
وصار يجمعنا في بطنها الكفن!

هاتان الصيغتان اللتان أوردتهما (بتصرف)، تمثلان غيضاً من فيض قصص الحب المفجوع عند العرب. ولا ريب في أن علي أحمد باكثير قد تمثّلهما كما تمثّل غيرهما مما يعج به الموروث، فضلا عما مارت به كتب القدماء من أخبار تؤكد أن لكل شاعر رئيًا أي شيطانا يقول الشعر على لسانه (٤)، إلى الحد الذي دفع بابن شهيد إلى انشاء رسالة أسند فيها أدوار البطولة لهؤلاء الشياطين. وقد وظف علي أحمد باكثير هذه الثقافة الشعرية في روايته فتوصل من خلال فؤاد حلمي إلى أن الشاعر الذي هتف بتلك الأبيات الرائعة التي ساوقت لحنه بعد أن تقصّى أخباره وسأل عجائز الحي وشيوخه المعمرين حتى جمع أخبارا وأساطير كثيرة عنه (عاش في زمن قديم لا يعرفه على وجه التحديد، وأنه أحب ابنة عمه ونظم في حبها القصائد ولما زوجت من غيره يئس من حياته فقتل نفسه؛ قيل ذبح نفسه بسكين وقيل خنق نفسه بحبل علقه في سقف بيته وقيل رمى بنفسه من أعلى بيته فغرق في اليم فصار "عفريته" أي روحه يهيم إلى اليوم حول تلك الخرابة التي كانت بيته. وقد ضاعت قصائده فلم يحفظ منها شيء) (٥).

ولا يفوت علي أحمد باكثير، أن يموِّه هذا الاستخلاص بظلال من الشك والقلق والخوف، لأن هذا التظليل أوقع في نفس القارئ من التسليم بصحة ما سمعه فؤاد حلمي وما رآه، ولذلك فإنه لا يتردد في إجراء هذا الحوار المحتدم بين فؤاد حلمي وأستاذه مراد السعيد:

(انطلق فؤاد إلى بيت مراد السعيد وهو يردد الأبيات في سرِّه كي لا ينساها في الطريق فما كاد يقبل عليه حتى قال له: اكتب يا أستاذ..اكتب!

- ماذا أكتب؟

- سمعت الصوت مرة ثانية ودونك أبياتا جديدة...

- كلا لا تقل هذا الآن، لقد سمعت الصوت آتيا من قبل الخرابة فلم يبق لدي الآن شك في أنه صوت صاحبها الشاعر، وهذه القصيدة والتي قبلها من شعره.

- بل هما من شعرك، وما سماعك الصوت كأنه آت من قبل الخرابة إلا من أثر الوهم الذي قام في نفسك.

- لك يا أستاذي أن تثبت ما تشاء وتنفي ما تشاء. أما أنا فلا أستطيع أن أعد ما سمعته بأذنيّ هاتين وهما باطلا لأثبت لنفسي القدرة على قول الشعر) (٦).

## المحرك الثاني: نظرية كوليردج

في سياق محاولته تجسيد الفارق الدقيق بين الوهم والخيال في الشعر، كما نظَّر لهما كوليردج، يضرب إليوت المثال التالي: ولد صغير يبحث في تجمع صخري داخل مياه البحر فيرى شقائق النعمان لأول مرة. إن مثل هذه التجربة غير العادية ربما تظل نائمة في عقله عشرين عاما ثم تظهر وقد تحولت إلى محتوى شعري مفعم بانفعال خيالي عظيم. ويتابع قائلا: إن هنالك كثيرا من الذكريات تميز بن الخيال والوهم بحيث أنك إذا أردت أن تميز بينهما على طريقة كوليردج وجب عليك أن تميز الفرق بين الذاكرة في الخيال والذاكرة في الوهم. ولا يمكن أن تقول بأن واحدة فيهما تذيب وتنشر وتبدد الذكريات من أجل أن تقوم بعملية الابداع بينما الأخرى تتعامل مع الثوابت والمحدودات(٧).

وفي سياق محاولة أخرى لتحديد الفارق الدقيق بين الوهم والخيال في الشعر، كما نظَّر لهما كوليردج، يؤكد الدكتور مصطفى ناصيف ...أن الفكر يستعمل كلا من قوة الوهم وقوة الخيال في الحالة الطبيعية في آن واحد، لكنه لا يلبث أن يستدرك قائلا: لا بد للخيال من مرحلة الوهم، لأن الخيال هو القوة الموحّدة المركّبة فيما أن الوهم هو القدرة على الحشد والجمع. إن الوهم يمثل مغناطيسا قادرا على استدعاء مجموعة من الصور المتباينة التي ينتظمها شبه ما، لكنها حتى حينما تتجمع تظل متفرقة. أما الأجزاء في الخيال فإنها تكيِّف بعضها بعضا. وباختصار فإن كوليردج يعد كلا من الوهم والخيال وسيلة لإدراك الحقيقة، إلا أن الشاعر الحقيقي لا يلبث أن يدرك أن الوهم يتطلب أن يجمع الشاعر جزئيات الحقيقة المدركة ويلفق منها كلاّ يشبه ما يكتبه تلميذ عن كيفية قضائه عطلته الصيفية، أما الخيال فإنه يبني لنا صورا بتأثير قوة الإدراك النافذ باتجاه صور جديدة تماما، استنادا إلى توظيف التجارب الماضية وليس استنادا إلى التجارب في حد ذاتها(٨).

لقد حوّل علي أحمد باكثير رواية (ليلة النهر) إلى مختبر تجريبي لنظرية كوليردج في الشعر! لا نقول ذلك من باب الحدس أو الاستنتاج بل من باب القطع والتأكيد، فقد صرّح بهذا الاختبار ثلاث مرات في ثلاث صفحات متتالية من خلال الحوارات التي أقامها بين فؤاد حلمي وأستاذه مراد سعيد..

(- أترى هذا الذي يحدث لي حلما من الأحلام؟

- لا ليس حلما ولكنه شبيه به، إن هذا الذي وقع لك ليذكرني بما وقع لكوليردج الشاعر الانجليزي إذ نظم في منامه قصيدة من أروع قصائده، هي قصيدته "كوبلاي خان"

- كوبلاي خان...؟

- نعم سأبحث لك عنها غدا لنقرأها معا) (٩).

كان هذا ما دار من حوار بين الفنان الشاعر وبين استاذه بعد ان استمع إلى صوت الهاتف وهو يردد قصيدته الأولى معه على أنغام لحنه الأول، وقد استكمل الاثنان الحوار على النحو التالي:

( لما ذهب "فؤاد حلمي" إلى بيت مراد بعد العصر ناقشه في أمر الصوت من جديد فأخذ مراد يشرح له النظرية بإسهاب وتبسيط ويضرب له مختلف الأمثلة وقام

إلى مكتبته وأراه قصيدة كوليردج وقرأها عليه وشرح له معانيها. ثم قال له إن قصيدتك لا تعدو أن تكون كهذه. فراجعه فؤاد قائلا: " إن كوليردج هذا شاعر معروف قد قال الشعر من قبل وقاله من بعد فأمره يختلف عن أمري") (١٠).

إن انشغال علي أحمد باكثير بهذا المختبر الشعري لم يدفع به إلى اسباغ صفة الشعر على فؤاد حلمي إلى جانب صفة الموسيقى فحسب ، بل إنه أمعن في هذا الإسباغ حد الإقدام على تضمين الرواية قصائد شعرية مطولة، حرصا منه على تأثيث الرواية بمضمون شعري حقيقي ومقنع، فها هو طيف الشاعر يهتف:

يعز على الواشي طوافي بدارها
وما ضره لو غض ناظره عني؟

أقبِّل من جدرانها فهل اشتكت
إليه الأذى يوما فينصفها مني؟

و لو سئلت عما تحس إذا التقت
بثغري لباحت بالغرام ولم تكن

قطعتم حبال الوصل بيني وبينها
فلا تحسدوني من وقوفٍ على ركن(١١)

وها هي إحسان تستمع إلى أغنية "نجوى النيل" التي تبث عبر المذياع للفنان الكبير فؤاد حلمي:

كنت ترعى مهدي وليدا وتنها
ل على وجنتيَّ بالقبلات

تمسح الدمع إن بكيت وتغري
بفمي زمرة من البسمات

وتوليتني صبيا على شطٍّ
ك ألهو مع الصغار لداتي

نتبارى على صعيدك وثبا
كفراش في الروض منطلقات

نشتهي أن تضمنا بين حضنيك
ونخشى موجاتك المغرقات

كم دعانا لذاك أنك سمحٌ
فنهانا عن ذاك أنك عاتِ!(١٢)

## المحرك الثالث، نظرية فرويد

مما يسترعي نظر الناقد المدقق في (ليلة النهر) اتجاه علي أحمد باكثير إلى توظيف مدرسة التحليل النفسي الفرويدية، إلى الحد الذي يمكننا القول معه بأن هذا التوظيف قد كاد يحجب توظيفه مقولات كوليردج بل قد يكون حجبه فعلا ، على الرغم من المرجعية الجنسية الطاغية التي تثوي في صلب المقولات الفرويدية. إذ أن سيجموند فرويد يرى أن هناك صراعات عقلية قارة تعصف بالإنسان وتجعله موزعا بين الدافع اللاواعي نحو اللذة الجنسية وبين الدافع الذي يحاول الوعي أن يتكيف معه(١٣). ولم يفت علي أحمد باكثير أن يستثمر الجانب المتعلق بالأحلام في المقولة الفرويدية فوظفه أيضا دون تردد، وإن كان مزج في هذا الجانب بين مفهوم الحلم عند الامام ابن سيرين ومفهوم الحلم عند فرويد.

ولنتأمل في الكيفية التي عرض وفقها علي أحمد باكثير لمفهوم العقل الباطن والعقل الواعي من خلال هذا الحوار بين فؤاد حلمي وأستاذه مراد السعيد بعد أن سمع الأول صوت الهاتف للمرة الأولى:

(- سبحان الله. ما هذا الكلام؟ أقول لك إنني سمعتها من هاتف لم أره وتقول لي أني شاعر!

- هذا الهاتف الذي سمعته إنما هو صوتك أنت!

- صوتي أنا؟

- نعم، صوت عقلك الباطن وقد استيقظ في ساعة من ساعات النشوة العارمة – حين استرخى عقلك الواعي وفقد سيطرته عليه- فانطلق يسمعك هذه الأبيات التي كانت مختمرة من قبل في أطواء نفسك مستكنة فيها....

- إن صح ما تقول فبم تعلّل وعيي للأبيات؟ أوعيتها أيضا بعقلي الباطن؟

- كلا، بل بعقلك الواعي حين استيقظ. أليس أحدنا يذكر في يقظته الحلم الذي رآه في منامه؟) (١٤)

وقد عاد لزيادة مفهوم العقل الباطن والعقل الواعي إيضاحا من خلال هذا الحوار الذي احتدم بين فؤاد وأستاذه مراد:

( - لماذا لا أسمع الصوت إلا في ذلك الموقع خاصة؟

- لأن للملابسات الزمانية والمكانية أثرا لا ينكر في تنبيه العقل الباطن. كما أن لحالتك النفسية وأنت منفرد ليلا في ذلك الموقع من النهر، يسبح بك الزورق حيال الخرابة التي كثرت عنها الأساطير المثيرة، أثرها الكبير) (١٥)

ومع أن مصداقية مدرسة التحليل النفسي قد تراجعت كثيرا في أوساط الطب النفسي لكنها ازدهرت في أوساط الأدب والنقد الأدبي، إلا أن علي أحمد باكثير لا يتردد في النظر إلى مقولة العقل الباطن والعقل الظاهر على أنها حقيقة علمية مؤكدة رغم عجزها عن تعريف ماهية الروح:

( - هذا الصوت الذي سمعته بإزاء الخرابة في النهر لا يقدر العلم ان يفسره إلا بنحو ما شرحته لك من قبل، فهو عاجز عن إثبات أن روح الميت قد تنطق بكلام يسمعه الحي. ولكن عجزه عن اثبات هذه الحقيقة لا يعني قدرته على نفيها إلا عند المغرورين بهذا العقل البشري المحدود.

- أتؤمن الآن أن الصوت الذي سمعته هو صوت الشاعر صاحب الخرابة.

- ليس عندي ما يمنع من صحة هذا. إن الوجود مملوء بالأسرار التي يجهلها الإنسان كل الجهل.

- فما الذي جعلك تصر قبلا على تفسير الحادث بالعقل الباطن؟

- إنما آثرت أن أفسره هذا التفسير العلمي لألقي في روعك أنك شاعر لعل هذه العقيدة أن تنطق لسانك يوما ما بالشعر) (١٦).

يؤكد الإمام ابن سيرين أنه لما رأى العلوم تتنوع أنواعا ما بين نافع في الدنيا دون الدين أو نافع في الدين دون الدنيا، فقد استخار الله في جمع جانب من علم الرؤيا الذي ينفع دينيا. والرؤيا الصحيحة عند الإمام ابن سيرين هي منبئة عن حقائق الأعمال منبّهة على عواقب الأمور، إذ أن منها الآمرات والزاجرات ومنها المبشِّرات والمنّذرات(١٧).

ويؤكد سيجموند فرويد أيضا أن الحلم موضوع رئيس في حقل التحليل النفسي، على الرغم من أن الاتجاه إلى دراسة الأحلام قد كان يعد مضيعة للوقت، كون الأحلام تقف على الطرف النقيض من العلم، وهو ما أدى إلى وصم المشتغلين في حقل الأحلام بالميل إلى التصوف والروحانيات(١٨).

وعلى نحو امتزج معه الحلم من منظور ابن سيرين والحلم من منظور سيجموند فرويد، نرى علي أحمد باكثير ينشىء هذا الحلم:

( في تلك الليلة رأى فؤاد فيما يرى النائم كأن رجلا طويل القامة نحيف الجسم يلوح على وجهه الألم والبؤس قد اقبل عليه يقول له: أما تعرفني يا فؤاد؟ فيقول له فؤاد: لا..فمن أنت؟

أنا صديقك الشاعر صاحب الخرابة وإني في حاجة إلى عونك فلا تهجرني.

أأنت الذي أسمعني صوته في النهر؟

نعم فلا تغير عقيدتك فيَّ.

لماذا لم تسمعني صوتك وقد ترددت كثيرا على منزلك وترنمت هناك باللحن الجديد الذي وضعته في ذكراك؟ أيجب علي أن أركب الزورق لتسمعني؟

كلا ولكنك لم تأتني في الساعة الموقوتة. ألا تذكر يا فؤاد ليلة مررت وحدك بالشارع فلما سمعت حسي ولّيت مني فرارا. أتذكر كم كانت الساعة إذ ذاك؟

إحدى عشرة...

في تلك الساعة يبدأ طوافي يا فؤاد... لا.. لا تخشى مني سوءا فإني رجل طيب لا أضر أحدا.. وإني بحاجة إلى عونك وصداقتك فلا تهجرني.

وانتبه فؤاد من نومه وقلبه يخفق والعرق يتصبب من جسمه فقص على أمه رؤياه) (١٩).

والطريف أن علي أحمد باكثير لا يجعل من فؤاد حلمي هدفا للأحلام فقط، بل يشرك معه في هذه الأحلام أستاذه مراد بفارق أن أحلام الأستاذ مراد تمثل حالة من الإنذار المبكر المفيد:

( وآوى مراد إلى سريره لينام ولكنه لم يكد يغفو حتى انتبه مذعورا من كابوس مزعج رأى فيه كأن رجلا يشير بيديه إلى جسر عباس ويصيح بأعلى صوته " أدرك صاحبك! أدرك صاحبك!" فهب من مرقده فزعاً وارتدى ثيابه عجلا وصاح بخادمه أن ينتظره حتى يرجع، وخرج مهرولا وهو يسوي المعطف على صدره وانطلق صوب الروضة فطوى الشارع في دقائق ثم ركض ذات اليمين حتى دنا من جسر عباس فطامن من سيره عندما لمح في نور القمر شخصا واقفا على الحاجز الأيمن من الجسر.) (٢٠)

## عود على بدء

بعد أن توقفنا بإزاء هذه المحرّكات الفكرية الفاعلة في رواية (ليلة النهر)، فإن من الضروري التنبيه إلى أن هذه المحركات ينتظمها جميعا منطلق واحد رئيس مهيمن هو الإيمان المطلق بأن ثمة روحا خالدة يصعب حصرها أو وصفها أو تعيينها، وأن هذه الروح تنتمي إلى عالم ما وراء الطبيعة والحس ، وأن هذه الروح هي سر إلهي بحت. ولتأكيد هذا المنطلق فقد اعتنى علي أحمد باكثير بأن يستهل روايته بقوله تعالى: (ويسألونك عن الرّوح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا )، كعادته في جُلِّ أعماله. لكنه ومن باب الحرص على أن لا تنفلت

عملية التلقي من عالم الواقع، فإنه لا يدخر وسعا لتقييد هذا التلقي بمقدمة خلط فيها الواقع بالخيال حينما قال في (مقدّمة) روايته بأنه قد استقى حوادثها وأخبارها من كل من كانت له صلة قريبة أو بعيدة (بالموسيقار المصري العظيم المرحوم الأستاذ فؤاد حلمي)، وأن معظمها قد تلقاه من معلمه وصديقه الأستاذ مراد سعيد الذي أعاره مذكرات التلميذ النجيب. والحق أن هذا التقديم قد اضطلع بدور إيهامي وتخييلي كبير، خلافا لما ذهب إليه بعض الدارسين الذين وإن أقروا بأن هذا التقديم من شأنه أن يجنب الرواية التأويلات المغلوطة والتفسيرات المشوشة، إلا أنهم قطعوا في الوقت نفسه بأنه (يحرم القارىء متعة الاستكشاف ويلزمه برؤية قبلية تصادر حق التفسير الخاص به ناهيك عن تقييد حريته في إعادة إنتاج النص وفق رؤيته الخاصة) (٢١). ولا أدري إذا كان هؤلاء الدارسون قد تنبهوا إلى حقيقة أن (الموسيقار المصري العظيم المرحوم الأستاذ فؤاد حلمي) لم يمت فعلا في مستهل العقد الرابع من القرن العشرين، لان ما هو متوفر لدينا من معلومات بخصوص هذا الموسيقار(٢٢) يشير إلى أنه ولد في عام ١٩٢٢ وأنه توفي في عام ٢٠٠٧!! أما مراد سعيد فهو على الأرجح ما أراد علي أحمد باكثير أن يكونه أو هو القناع الذي مارس علي أحمد باكثير من خلفه دوره في التنظير. ومما يرجح لدينا هذا الظن أوجه الشبه الكبيرة بين منحنى الحياة الشخصية لعلي أحمد باكثير ومنحنى الحياة الشخصية لمراد سعيد، وتحديدا فجيعة باكثير بموت زوجته الشابة في عام ١٩٣٢ وفجيعة مراد سعيد بموت زوجته الشابة التي (سعد بها حينا من الدهر غير أن المنيّة لم تمهلها فاختطفتها منه وهي أتم ما تكون جمالا ونضرة وهو أشد ما يكون شغفا بها وهياما) (٢٣).

## هوامش البحث.

١ - انظر على سبيل المثال: باكثير رائد الشعر المرسل، محمد عباس محمد عرابي، www.ibtesama.com

٢ - رواية (ليلة النهر)، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، القاهرة، ص ١٨٦.

٣ - انظر: منزلة وراء الحب- قصص قصيرة من العهد الأموي والعباسي، د.محمود عبد الرحيم صالح، دار الينابيع، ط١، عمان، ١٩٩٧، ص ٣٣-٤٢.

٤ - انظر: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، أبو القاسم حسين محمد بن الراغب الاصبهاني، منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت، ٢/ ٣٦٠. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.احسان عباس، دار الشروق، عمان، ط١ المنقحة، ١٩٨٣، ص ١٤-٢٣، ص ٣٨١-٣٨٤.

٥ - رواية (ليلة النهر)، ص ٩٤.

٦ - رواية (ليلة النهر)، ص ٩٠-٩١.

٧ - فائدة الشعر وفائدة النقد، ت.س.اليوت، ترجمة: د.يوسف عوض، دار القلم، ط١، بيروت، ١٩٨٢، ص ٨١.

٨ - الصورة الأدبية، د.مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٨-٢٩.

٩ - رواية (ليلة النهر)، ص ٨٥.

١٠- رواية (ليلة النهر)، ص ١٠.

١١- رواية (ليلة النهر)، ص ١٢٤.

١٢- رواية (ليلة النهر)، ص ١٧٣.

١٣- انظر بتوسع: المعجم الفلسفي المختصر، توفيق سلّوم، دار التقدم، ط١، موسكو، ١٩٨٦، ص ٣٣٣-٣٣٤.

١٤- رواية (ليلة النهر)، ص ٨٥.

١٥- رواية (ليلة النهر)، ص ٩١.

١٦- رواية (ليلة النهر)، ص ٩٧.

١٧- تفسير الأحلام، ابن سيرين، دار الفكر العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٧، ١١.

١٨- نظرية الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط١٩٨٠،١، ص ٦.

١٩- رواية (ليلة النهر)، ص ٩٨-٩٩.

٢٠- رواية (ليلة النهر)، ص ١٢٨.

٢١- الخطاب المقدّماتي في الرواية اليمنية، محمد يحيى الحصماني، نادي القصة اليمنية- ١٠ اغسطس ٢٠٠٨، www.elmaqah.net

٢٢- منتدى مقامات شرقية، محمد جبر، ٢٠٠٨/٧/٢٤، www.mqmats.net

٢٣- رواية (ليلة النهر)، ص ٢٧.

# اتجاه الحداثة في « يرقات » راشد عيسى

◄ إسـراء محمـد الصـافي

الحداثة من المصطلحات التي اتخذت ماهية إشكالية في الأدب العربي في الآونة الأخيرة،والسبب في ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى سوء استخدام المصطلح من قبل أنصاف وأرباع المثقفين والكتّاب الذين يلصقون وصف الحداثي بما هب ودب من النصوص ،لتصبح الحداثة بمفهوم بعضهم غطاء-لاشرعيا بالتأكيد- لما يقترفونه من تجارب وما ينتجونه من نصوص تخلو من المسئولية الإبداعية والالتزام الفكري الجاد،وقد أصبح بعض هواة الكتابة يتخذون الحداثة كمنفذ واسع لتمرير نصوصهم المهلهلة مضمونا أو شكلا.

ولكن في المقابل هنالك الكثير من المبدعين يتبعون مسالك إبداعية حداثية تبرز الفهم الأصيل للحداثة،من حيث كونها- حسب «هيغل»- «مقرونة بمبدأ الذاتية وبمفهوم الحرية الذي يشكل عظمة الزمن الحديث»(١)، ومن بين هؤلاء المبدعين الشاعر راشد عيسى،الذي يتنقل بسلاسة زئبق بين العمودي والتفعيلة محافظا على الرشاقة الفلسفية في طرح رؤاه الجوانية للذات الإنسانية وعلاقاتها بما يحيط بها،وما تنضح به من معان متحررة مؤتلقة بروح كونية تحاول أن تستنطق كل صامت،وأن تحدّق في المجهول كي تستكنه المتواري والمغفول عنه،وأن تفخخ اللغة بالبيان اللامألوف،الذي إذا فتشنا فيه قد نجد "النجاتف" عوضا عن الصورة العادية،ونرى الوردة ترشح من قطرات الندى،ونشتم رائحة البخور تفوح من قصيدة تعويذة تحاول أن ترقي القارئ ليشفى



من وجع الغربة والتشظي اللامتناهي..وقد نجد في ذيل قصيدة ما ثقبا إذا ما حدّقنا فيه نرى طائر الفينيق يشهق الحياة وينبعث من دموع طفلة تائهة،بدل أن ينتفض من رماده.

هذا ما يجعل للحداثة في شعر راشد عيسى عيونا تعيد النظر دائما فيما ترى،بل تحاول أن تقلّب الأشياء لتجد منفذا لفهم مختلف أو دهليزا لزاوية لامرئية كي تلتقطها وتضعها طعما للقارئ الحذق كي يواجه المعاني المواربة والمتخفية،وكي يبحث في ظلال النص الشعري عمّا يريد أن يهربه الشاعر دون أن يقوله..وكأن هنالك شيفرة وجدانية بين الشاعر والقارئ تحمّل الأخير مسئولية القراءة الحداثية أيضا،وتمرّن حواسّه على خوض تجارب حسيّة خارجة عما اعتادت عليه، لتصل بعد

---

◄ باحثة من سوريا.

ذلك إلى فضاءات فكرية لم تطرقها من قبل.وهذا بحد ذاته يشكل ثيمة حداثية مهمة حيث" يرى "أدونيس" أن الحداثة الأدبية تجربة ورؤيا، والتي تفترض نشوء حقائق عن الأشياء والعالم، جديدة لم يعرفها القدم، ليست بحسب هذا التنظير نقدا للقديم الأصلي وحسب، وإنما هي خروج عليه" (٢). وراشد عيسى يعلّم القارئ النخبوي كيف يركض بعيد عن المناطق المسيّجة الآمنة دون أن يشعر بالخوف، لأنه يحشو شعره بالتابوهات ولكن بطريقة مهدئة للأعصاب وخبيثة/طيبة،فهو يجعل القارئ يتحسس التابو من مناطق ضعفه التي تكسر الرهبة في نفس المتلقي دون أن تثير ضجّة.

ولنا في ديوان "يرقات" لراشد عيسى مثلا نابضا نستطيع من خلاله رصد الرؤى والملامح الحداثية التي يفرّغها الشاعر بتلقائية تنمّ عن عمق الروح المتحيزة للتجدد والانبعاث دائما.فبداية نجد أن الشاعر يقابل كل قصيدة في الديوان بنسختها المترجمة للإنجليزية، وهو ما قد نستشف منه ثقة الشاعر بالمعاني الإنسانية الخالصة التي ضمنها يرقاته من القصائد،والتي تنسجم وذائقة القارئ النوعي في أي ثقافة.ومنه قصيدة "قهر"، "Subjucation» التي جاء فيها :

Since her birth،
Freedom is a nun
Working in a brothel!! (٣)

الحرية منذ ولادتها
راهبة تعمل في ماخور!! (٤)

فالقرّاء في كل الثقافات يستطيعون أن يلمسوا المعنى المحرج للإنسانية بأسرها الذي تضمنته هذه القصيدة،فليس للحرية مسقط رأس وليس لها دين،إنها سماوية فقط وكل من تحت السماء يدركها من الداخل ويعرف جيدا مأساتها وقهرها اللذين يختزلهما راشد عيسى هنا في ستة كلمات وحرفين.

وهذا الحجم اللؤلؤي للقصائد يصب في مذهب التكثيف المعنوي/الشعوري، بحيث تتقلّب أنواء القارئ في جملة قصيرة،ويضطرب في ومضة شعرية واحدة،كما في قصيدة "مأساة" :

أعلى أشجار الحزن الكونيّ
طفلٌ يُضطر لأن يكبرَ!! (٥)

كما نجد في القصائد بعض المواضيع الشعرية والرموز التي يطرقها راشد عيسى بطريقته الخاصة اللامألوفة،ويعالجها معالجة أدبية تثير دهشة القارئ،فمثلا « الذئب» عادة ما يرتبط بالشراسة واللؤم في أذهاننا وهو تحديدا إرثٌ فوبوي من الطفولة المبكرة،فمن منا لم يرتهب طفلا من سيرة الذئب الذي أكل الجدة في قصة «ليلى والذئب»، كما أنه يأتي في القصص القرآني، فيطلّ علينا مرة أخرى متهما بدم نبي وهبه الله شطر الجمال.ولكن ذئب راشد عيسى يمارس طقوسا خاصة لا تشبه غيرها من الذئاب التي نعرفها (أو بالأحرى تلك التي عرفتنا عليها الحكايات) ،إذ يأتي في قصيدة «ذئب» من ديوان يرقات :

الكلماتُ غزالاتٌ تائهةٌ
تبحث عن ماءٍ أو عشبٍ
الشاعر ذئب آواها
أطعمها عشبَ المعنى
وسقاها دمه العذبَ!! (٦)

فالشاعر راشد عيسى هنا يمزّق صورة الذئب الملوثة بالدماء،ويقدمه على أنه صياد مهذب بليغ النوايا،كالشاعر تماما يلاحق الكلمات فقط لكي يزنّرها

بالمعاني الباذخة،ويسكب فيها ماء روحه.ومما قد لا يعرفه القراء أن الذئب صياد صاحب أنفة وكبرياء،فهو« لا يأكل الجيفة مهما كان جائعا،كما أنه عندما يهاجم قطيعا يبحث عن الفريسة التي لها أفضل الصفات ويصطادها»(٧)،والشاعر كذلك ينتقي أفضل الكلمات ويستخدمها.

وفي سياق اللامألوف،تأتي أيضا الصور البيانية غير المتوقعة التي تستوقف القارئ ،ليتأمل قليلا و يدرك بعد ذلك الفتنة الكامنة في تحويل زاوية تركيزه عن المعتاد،ففي قصيدة «نسيان» يقول راشد عيسى :

برؤوس أصابعها

أعطتني فنجان القهوة

فشربتُ رؤوس أصابعها

ونسيتُ فمي حول الفنجان!!(٨)

وفي نفس السياق الذي يربك خيال القارئ للوهلة الأولى ثم يدهشه بعد أن يكتشف البلاغة في وصف المشهد المعنوي،ما جاء في قصيدة «دمعة» :

فالشمعة لما تبكي

تسقط أعينها من أدمعها

وكذلك نحن!!(٩)

فكم جليل ذلك الحزن الذي يوقع العين،وكم يبتهج القارئ عندما يستحضر مشهد الشمعة عندما تتكور فيها كرات الحزن وتنتحر،وكأنها بالفعل أعين تغادر واحة من الدمع وتسقط.

وتظهر مشاهد واضحة لنفور الشاعر من عقم الواقع والرغبة بالانسحاب الكلي إلى عوالم رافضة للملل وللحياة القليلة.إذ تأتي هذه اللقطات ناقلة بجرأة سأم العيش الذي لا يستفز كهرباء الإنسان ولا يحفزه على اقتراف المستحيل.ومن هذه اللقطات،ما جاء في قصيدة «ظلم» :

زوجة مدهشة

مع زوج بذيء

خمرة منعشة

في إناء رديء(١٠)

ومما يتميز به شعر راشد عيسى ويبرز في «يرقات» أيضا هو قدرته على رد الاعتبار للكائنات الحية جميعها وللجمادات أيضا،فهو في شعره لا يستدعي الكائنات من حوله على أنها ضيوف شرف على القصيدة أو من أجل أن يستعير رمزا أو يقتنص سمة ما.بل يجعل حضورها موازيا في هيبته وشرعيته حضور الإنسان،فهو لا يؤنسن هذه الكائنات والجمادات ولكنه يعاملها بنديّة على حالتها البوهيمية وعلى صمتها..لا هو يحاول أن يرفعها منزلة ولا أن يحط من مكانة الإنسان بذلك ،ولكنه ببساطة البدوي يتعامل مع روح الوجود التي تسكن في كل الأشياء..

ومن أجمل الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدة «ندم»:

حين انكسرت رجل الطاولة

بكيتُ

لأني لم أتعلم فنّ التمريضّ!(١١)

وأيضا قصيدة «حدس» :

نبتة الفاصولياء

امرأة طيبة ليس لها

عينانّ

فلماذا لا تخطئُ حين تمدّ

أصابعها

كي تتعلق بالعيدانّ!!(١٢)

ومن المفيد هنا أن نشير إلى ثقافة النص الشعري عند راشد عيسى، فعندما يكتب عن كائنات الطبيعة وعن الأشياء، ينقل بذهن العارف المحيط بكل تفاصيل الموضوع الذي يوظّفه في شعره.فنبتة الفاصولياء بالفعل تعرف بغريزتها أين تقع العيدان،وتتعمشق فوقها أثناء نموّها. والمتابع لشعر راشد عيسى يجد أن من الصعب أن يقع على خطأ معرفي،على الرغم من كل ما يحتمله الشعر من شطحات، وعلى الرغم من اتساع فضاءاته الإبداعية، إلا أن راشد عيسى يبدأ من جسد الحقائق ليشطح إلى روحها الكونية، وليسحب مصلها الفلسفي ويحوله إلى نوتة موسيقية.

وفي شعره عادة ما ينزع راشد عيسى إلى تنحية كافة أنواع الانتماءات الجمعية،على حساب تعزيز الذات المتفردة وجعلها أصلا للفعل ومحورا للاهتمام.وهو ما يكرّس التوجه الحداثي الأصيل في قصائده.ومن ديوان يرقات هناك قصيدة « احتجاج» التي تأتي منسجمة مع هذا الفهم :

نور الشمعة يكفي
فأنا لا أحتاج لشمسٍ
تمحو ليل الأرضِ ولا
تدخلُ كهفي!!(١٣)

وفي حين أن الشاعر يبدأ الدوران في فلك الذات،فإنه لا يقف عندها بل يستمر في دورانه موسعا مداه الروحي إلى أن ينتهي به المطاف راقصا في مولوية المطلق..فشعر راشد عيسى مزروع بالمعاني الصوفية العالية..ونجد الكثير منها في ديوان يرقات مثل ما جاء في قصيدة «خيط» :

لا يلزمني قمصان حريرٌ
يا اللهُ!
أعطني إبرةً
فأنا خيطٌ من نورٍ!!(١٤)

فذلك الحس الكوني المترامي الذي لا يعوّل في معانية إلا على ما يفيض من عجينه الخلق من توترات إبداعية،ولا يعزف إلا على وتر الروح الشفاف لا يغيب عن شعر راشد عيسى (وعن يرقات على وجه الخصوص) في نفس الوقت الذي لا تفارقه أبدا تلك النزعات المتطرفة أحيانا للذاتية وللكينونة الفردية الحرّة،وكأن الكون ليس إلا « أناه» الواسعة،وكأنه ليس إلا كونا صغيرا.

ومع كل تلك الملامح الحداثية التي تظهر بشكل مختلف في كل يرقة من «يرقات» نستطيع أن نرى جيدا الرؤية الحداثية الجريئة والأصيلة التي تسبغ هذا الديوان في أكثر من جانب،وتسبغنا نحن القرّاء بكثير من التساؤلات وعلامات الفتنة المرتبكة،التي لا تتقن التعبير عندما تكون في حضرة نهر شعري ينبع من السماء،ويصبّ في رحم الأرض،فتنبت زرعا وعشبا وفراشات.

---

## الهوامش :

١- أنظر http://www.alimbaratur.com/All__Pages/Shaitalaika__htm.Stuff/Shaitalaika٦٥
٢- المرجع السابق
٣- راشد عيسى،يرقات،ص٦٥
٤- المصدر السابق،ص٦٤
٥- المصدر السابق،ص٦٢
٦- راشد عيسى،يرقات،ص٨
٧- http://www.snnam.com/vb/ showthread.php?t=١٢٦
٨- راشد عيسى،يرقات،ص٧٢
٩- المصدر السابق،ص٢٦
١٠- المصدر السابق،ص٧٨
١١- راشد عيسى،يرقات،ص١٨
١٢- المصدر السابق ص٤٠
١٣- راشد عيسى،يرقات،ص٤٤
١٤- المصدر السابق،ص٥٤

# بقايا صور... وصمت في الرحيل: رواية «الحرذون»

سليم النجـــار

مدخل:

يلحظ المتابع لحركية الرواية العربية المعاصرة، تنامي أحد وجوه هذه الرواية باتجاه الولوج للذات المجتمعية العربية. وأبعد من ذلك باتجاه صياغة الذات الثقافية العربية روائياً، تمهيدا لمحاكمة المثقف العربي. فمن أواسط عقد السبعينات، إلى يومنا هذا، ونحن أمام فيض من الروايات التي تتوسل التحليل النفسي كوسيلة معرفية لمعرفة الذات المجتمعية العربية، بهدف فك أسرها من قبضة الموروث السحري والخرافي والطلسمي، وزيارات الأضرحة في محاولة اللحاق بركب العصر.

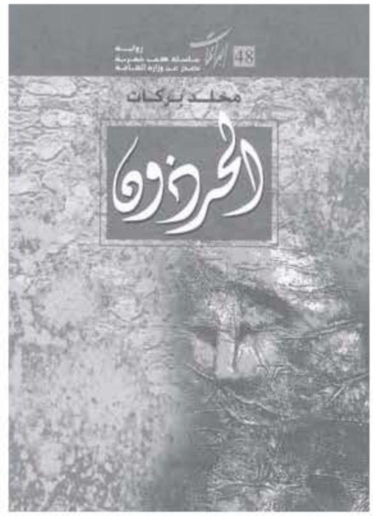
وضمن هذا السياق، يمكن وضع رواية «الحرذون»(١) للروائي مخلد بركات، في بحثها عن هذا الوحش المخيف المتربص في الذهن العربي والمتربع على عرشه، ويقوم الروائي برصد ظاهرة الكائنات الخفية من جن وعفاريت وظاهرة الأولياء والسحر والشعوذة ليقودنا إلى النتيجة الأولية التالية:

إن لجوء الجماهير إلى مختلف أنواع الخرافات؛ لعلاج الأمراض الجسمانية والاجتماعية ومواجهة المشاكل الحياتية عموماً على المستوى الفردي أو الجماعي، ما يزال واسع الانتشار في البلاد العربية. وما يزال الذهن الاجتماعي قادرا ومستعدا لتوليد الخرافات وترويجها هروباً من التفسير العلمي للواقع، وجريا وراء المعجزة التي ينتظر حدوثها بين الحين والآخر.

جوهر أطروحة بركات روائياً، يقول إن للتخلف وجها اجتماعيا، وإن كل أشكال التخلف الأخرى الاقتصادية والتكنولوجية، هي بدورها وليدة التخلف الاجتماعي وليست رديفة له. وإن هذا التخلف الاجتماعي الذي يستفيض بركات في سرده روائياً، هو مسألة أساسية تمس معنى الإنسان وقيمه وعلاقاته وأوضاعه في البلدان العربية المختلفة. إن تأكيد مخلد بركات على «سيكولوجية الإنسان المهود» يقتضي منه أن يحضر معه، ويستدعي كل العدة الفرويدية -نسبة إلى سجموند فرويد عالم النفس الشهير- وكان هذا الاستدعاء يقتضي أن يسوق المهتمون بالتحليل النفسي للذات العربية، فرضية فرويد في كتابة الذائع الصيت والموسوم ب«الطوطم والتابو»، التي اعتبرها كلود ليفي شتروس أسطورة فرويد من جهة، وشاهدا على الكيفية التي ينتج بها المحللون النفسيون أساطير جديدة.

---

باحث من الأردن.




أعود للقول أن استدعاء العدة الفرويدية من قبل مخلد بركات واستخدامها في قراءة المجتمع العربي روائيا، دفعا إلى الصراخ (وجدتها، وجدتها) فقد اكتشف علل المجتمع العربي، وكذلك أمراضه المزمنة، مما دفعه إلى رصد مشاكل هذا المجتمع على ضوء المازوشية والسادية، حيث لم تنفع تحذيرات مخلد بركات، وكأن هذا الرصد الروائي، يدفع باتجاه محوري يدور حول مفهوم الخصاء الفرويدي الملازم للإنسان المقهور، وكذلك العصاب والذهان والهجاس، حيث يقول بركات على لسان إحدى شخصياته الروائية في روايته «الحرذون»، (-عبد الرحيم يا عبد الرحيم اصدع بما تؤمر به ساعة تغطس الكائنات في شجن عميق، هي ستعوي بألم عند أطراف وادي شعيب، هي ذئبة رمادية من أتباع الكائن السرمدي ذي الحراشف(٢). إن التفسير السيكولوجي الذي يسوقه مخلد مضمر بالتشخيص، فقد شخص المرض، مرض المجتمع العربي المصاب بالخصاء والمهدد بالعصاب. وذلك بناء على تطبيق آلي للمفاهيم الفرويدية على الواقع العربي ظل هو الآخر محكمها بنزعة ترمي إلى فرض المفاهيم الفرويدية على الواقع العربي. أما رؤية مخلد لهذا الواقع، فكان بمثابة نتيجة تقع على عاتق النخبة المثقفة التي تدربت في الغرب على قيم العقلانية والتحرر، والتي من شأنها أن تكسر حدة التقليد وما يفرضه من جمود في المجتمع المتخلف. وأن تقود المجتمع إلى عتبات التحضر وذلك على طريقة النموذج الغربي.

وكانت هذه الرؤية تنطوي على نزعة علموية تهدف إلى الحجر على المجتمع العربي التقليدي، الذي لم يعد مجتمعا يحوي الخرافة، بل تحول إلى ذات خرافية وهذا ما ينشر استغراب مخلد بركات، عبر روايته.

من الحجر إلى الإدانة، كانت النتائج الأولية والمباشرة، التي قادنا إليها هؤلاء النخبة، تسير بهذا الاتجاه وتغذي في الوقت نفسه أيديولوجيا عربية معاصرة وفاشية معاً، تدعو علنا إلى إحراق جثة البجعة المحتضرة «المجتمع العربي التقليدي»، وإعادة رسمه على غرار الغرب، وبهذه المناسبة يكتب باحث عربي من دعاة تطبيق الماركسية على الواقع العربي ما يلي: (في كل مرحلة تحول من التاريخ، ثمة بجعة تحتضر، أشكال معنوية إنسانية جميلة تموت، وفي ثنايا الأشكال نفسها، ثمة أيضا قصيدة شعرية، ما تزال خفية، مبثوثة، غير ظاهرة ولا مسموعة، فهي تحتاج إلى شاعر، كي يستشعر مكنونها، ويلتقط بوادرها، ويستلهم أطيافها ويستجمع معانيها... هذا الماركسي العربي، ويضيف أننا مطالبون بالسير في جنازة البجعة المحتضرة... المجتمع العربي التقليدي، ثم الانعطاف إلى مواكب شعراء المستقبل) (٣)

عبر هذا الجو المؤدلج والذي ساد طيلة عقود السبعينات والثمانينات، وما زال، كانت رواية «الحرذون» لمخلد بركات تلج إلى الذات العربية عبر اللاوعي الثقافي، ولغة الجسد وانحرافات السلوك، وقطاع البطولة والنرجسية والأساطير والأحلام والكرامات، يستند إلى مفهوم اللاشعور عند فرويد، وكان هذا يعني أيضاً استخدام مفاهيم الخصاء والهاجس النفسي في تحليل الذات العربية، التي بدت جاهزة لتطبيق هذه المفاهيم، وبالأخص في مجال قطاع البطولة والنرجسية للذات العربية. وعندما يقرأ هذا التوجه من كلمات، على لسان شخوص مخلد بركات (آه ماذا أقول؟ وهروبا من الواقع المر والوحدة القاتلة تعلقت بك أيها الريفي الناحل، الأسمر المعروق اليدين، علني افترش حدائق علوية فيها الخلاص من دبق مزمن، كريه الطعم في حياة ممتدة على أجسادنا، باحتكاك بالغ(٤). مخلد بركات في هذا المقطع السردي، يدفعنا إلى التساؤل، هل المجتمع العربي كارثة طبيعية؟ بالتأكيد إنه مجتمع بشري.

## بقايا صور

هل هذه الرواية هي سيرة ذاتية أم قصة خيالية؟ لا يهّم. هي كلّ ذلك دفعة واحدة. لا ريب أن الواقع يختلط فيها بالخيال. ولكن لم يحصل أي تلاعب بالأحداث التاريخية، فقد وضعت كما هي. فقط حصل تغليف للظروف الشخصية بالخيال الروائي المحببّ والمشوق. ولولا ذلك لفقدت الرواية رونقها، أو لتحولت إلى كتاب وثائقي جاف في علم التاريخ الاجتماعي عن الأحداث السياسية والثقافية والاجتماعية والنفسية في العالم العربي، لولا ذلك لما كانت رواية تنبض بالحياة. ومعلوم أن الروائي برع في وصف شبكة العلاقات العائلية والاجتماعية بشكل إنساني، حميمي، دافئ. وإنه قادر على خلق جوٍّ متكامل يضج بالحياة ككل الروائيين المبدعين. وذلك على عكس الروائي الفاشل الذي يبدو جوّه أو عالمه مصطنعا متفككا غير مقنع على الإطلاق.

هذه الرواية تطرح موضوعا حميمياً نفسياً وشعوريا إلى أقصى الحدود. إنه ليس موضوعاً خارجاً عن الإشكالات الاجتماعية، التي يعيشها الإنسان العربي، وإنما داخلي يسعى من خلال هذا الدخول إلى دفع الأحداث لدائرة الضوء، قصة الاضطهاد الرهيب الذي يعاني منه الإنسان العربي، جرّاء التطورات المتسارعة في عالمنا العربي. ولعل ما يميز هذه الرواية، إنها عندما تسرد أحداث سياسية، فهي ليس الحديث الذي تتبادله مع جارك بعد أن تقلب الجريدة اليومية ظهرا وبطنا، ولا التاريخ هذا الذي يحشونه -على الرغم منك- في دماغك من خبر الحكام والسنين. فهي من هذا ومن تلك على الحدود البعيدة. وقد تروق للقارئ هذه الحدود.

هذا لا يعني أن الرواية كلها سواد في سواد أو بكاء ونحيب وعويل على مدار الصفحات! أبدا، لا. فالرواية ممتعة بل، ومضحكة في بعض الأحيان. ورغم مأساوية الموضوع ورعب الأحداث إلا أن روح الدعابة لا تفارقها.

(- إذا كان إصلاح الدنيا عليك، فهي غنية عنك وعن صاحبتك (هزيّ يا نواعم)، والله زمن!) (٥).

كما أن، هناك بورتريهات أخرى عديدة على مدار الرواية. وهي ليست محصورة بالدعابة فقط، وإنما تخص مختلف أنواع النماذج البشرية. من خلال هذه

البورتريهات أو الصور الشخصية يمارس الروائي النقد الاجتماعي على هواه كما يشاء ويشتهي، ويقدم فلسفته في الحياة أو عن الحياة بشكل مباشر أو غير مباشر.

لذا، فإن فكرة العدم، والفراغ المطلق، وغياب كل شيء، واللاشيء المطلق، هي فكرة مدّمرة بذاتها: ما إن نتصوّرها، حتى نحيد عنها أو نحوّلها. حالما تخطر لنا، تتكون وتتجسد لأن تصّور العدم يعني أن يُنسب إليه، بطريقة خفية وأكيدة في الوقت ذاته، بعض صفات أو إمكانات بواسطتها يصبح على الفور شيئا ما، ويتحول مادة خاصة لا يمكنه من حيث المبدأ أن يكونها. عندما يستولي السرد الروائي على العدم، ويدفعه في اتجاه علم الوجود بدل أن ينزع عنه صفة تشبه الوجود... وفي هذه العملية المعكوسة، يخونه.

يحدث ذلك كما لو أن من غير الممكن أن نتفكر غياب شيء إلا من طريق تصوّر شيء أخر. وفي ظل هذه الرؤى، استطاع مخلد بركات، أن يتأتى بكلمة إلغاء لصور اجتماعية، بمعنى الإبدال، بحيث يصبح الغياب حضورا، ويمتلئ الفراغ، ويلبس عدم الوجود وجوداً ويرتدي الصفر قيمة عددية على الأقل، من الرقم واحد، الذي سعى الروائي أن تكون بطلته «سندس» تحمل هذا الرقم بالدلالة الاجتماعية، عندما يعتبرها الوطن، أي يبدأ بالتصاعد بالوعي، على اعتبار، أن الوطن هو رقم واحد في حياة الإنسان، وبعد ذلك، لا خلاف أي رقم، سواء كان تسلسل الأرقام منطقياً أو على عكس ذلك، فالمهم الرقم الأول، الذي يأخذ صفته الرياضية.

(للمرة الأخيرة أقول لك: المرأة ضحية وطن وناس مثل الذئاب) (٦)

إن هذه الرؤية الساردة التي يقّدمها مخلد بركات ممكنة في حدود التأويل الأيديولوجي الاجتماعي السياسي للنص، وهي قراءة ممكنة بين قراءات أخرى اجتماعية وأيديولوجية، لكنها كقراءة أيديولوجية اجتماعية للنص تمزق وحدة رؤية العالم المتحققة في النص، بوصفه نصاً تخيلياً يوهم بالواقع على المستوى التركيبي، ولا يوحي بالدلالة على المستوى الاستبدالي، يتعين في السياق، ويتضمن في الدلالة فيتجاوز البعد الأيديولوجي ليلامس الشرط الإنساني.

فعلى مستوى المنظور المتصل بالمحور التوزيعي التركيبي نجد أن هناك مستويات متعددة لمنظور السرد، لكن يبقى هذا المنظور بقايا صور:

- المستوى الداخلي (الذاتي) يتقدم العرض للمتن الحكائي، من منظور الشخصيات، حيث التبشير الداخلي باصطلاح (جنين)، فنتعرف على دواخل الشخصيات الساردة بدءاً بـ(نصّارع) ثم (سندس) وليس انتهاء بـ(هيكل).

ومن خلال العرض التقديمي للحدث، نتعرف على ثلاثة أجيال متوالية في زمن السرد الذي يشكل درجة الصفر، فليس هناك تعاقب في مجريات الحدث، بل هناك تزامن لحضور الشخصيات التي تختلف في ماضيها وعمرها، وملابسات وظروف حياتها التي أرغمتها على الخروج من نسق حياتها الداخلية، وروابطها العائلية والاجتماعية التي تتطلب التغيير والتخارج، عبر الانطلاق من داخل يدعو إلى اليأس، باتجاه خارج مفتوح.

- الخطاب حيث يتكون في ضوء التعارض بين المنظور السردي الداخلي والمنظور الخارجي، وفي الوحدة السردية

ما قبل الأخير (القرية) يتحقق الخطاب بوصفه جماع تعدد مستويات السرد ومنظوراته، فيتداخل الذاتي بالموضوعي، والزمن الماضي بالحاضر، عَبْرَ المونولوج، واستذكار الزمن التعاقبي لكل الشخصيات، وفيه سنتعرف على ماضي تلك الشخصيات من خلال استرسالها، متذكرة (المونولوج)، ومن خلال (الديالوج)، إذ يتحدث إلى هيكل الذي يرافق الراوي طيلة الرواية، بغض النظر عن الصور الاجتماعية، التي تتمظهر بأحداث مختلفة، إلا إنها في نهاية المطاف، تبقى صورة هيكل، الذي يؤثر عليه الراوي بوصفه السارد الحقيقي. فلو تساءلنا هل كان (الحرذون) حقاً – باعتباره مدخلا لفهم هذه الرواية- مداوراً ومراوغاً وخادعاً؟ إن النص الروائي لا يقدم لنا أي سند من أي منظور من منظرات الساردين، يساعدنا على تبرير مصداقية هذا الاستنباط التأويلي، لكن تبقى محاولة لقراء هذا النص الروائي، الذي حمل عنوان «الحرذون» ويحمل في طياته بقايا لصور الإنسان المعاصر، الذي يتضمن في بقائه ساكناً في ماضيه، متحركاً في حاضره، غائباً في مستقبله.

### السطوة تاريخها ومكائدها.

من يتابع النصوص الروائية العربية، التي نشرت في الأعوام الثلاثة الأخيرة، يكتشف أنها مكرسة تقريباً لنوع من الكتابة يتلاعب بتعدد السرود ومستويات الخطاب، الأمر الذي يخلق إحساساً عاتياً بالاستلاب. والقارئ لهذه النصوص التي مضت على هذا المنوال، وافتتحت هذه الآفاق يلاحظ، أنها مسكونة بهاجس دفع الجنس الأدبي إلى نهاياته، التي حين يبلغها الكلام يحصن بسطوة الراوي، فتكسر الكلمات أطواقها، تهبط من صلبانها، تتّرجل وتطفح بالحياة من جديد، فيسترد القول سلطانه على قائله.

عديدة هي النصوص في راهننا الإبداعي التي حين نتأملها تضعنا في حضرة الحياة الاجتماعية، وهي تحلم في ذاتها، أو في حضرة الجنس الأدبي، وهو يفكر في ذاته، ويتخطى حدوده، ويتماهى مع غيره من الأجناس الأخرى. و(صار الشعر حكاية لا يمكن اختزالها في ما يتبنى عليه القول من مجازات واستعارات) (٧)، وخطت الرواية باتجاه الشعر خطوات. صار النقد نفسه يحتاج، كي يتمثل ما يجري ثمن تحولات، إلى المجاز وإلى ابتّداع لغة جديدة لا تفصل بين الفكر والرواية، بين المعنى والجمال، بين الكلمة والرؤية التي تؤثثها.

إن القراءات المختلفة هي التي تمنح النص أعماره وحيواته وتاريخيته. وهي التي تّظل تكشف عنه لا من جهة كونه حدثاً أنجز وعبر، بل باعتباره صيرورة ما تفتأ تتمّ. ذلك أن النص الإبداعي لا يتكلم أبداً، وقيمه الجمالية مجرّد ممكنات ومحتملات متكتمة على نفسها في أقاصيه وأصقاعه. ولذلك تكون القراءة تجسيدا لعمل الاختلاق من جهة كونه طاقة خلاقة. إنها (لا تفهم النص أحسن مما فهمه واصفه فحسب. بل إنها تفهمه فهماً مخالفاً. لكن الفهم المخالف إنما يتمّ على نحو تدرك من خلاله ذات الشيء). كما يعبرها يدغر.

والناظر، بهذا المعنى، لرواية «الحرذون» لمخلد بركات، يتجلى الوعي المقاوم والمرور من الاستكانة إلى الفعل والتمرد. لذلك تبدو الصفحات الأولى من الرواية، سرداً مداره تجسيد فكرة الاستسلام والاستكانة. وهو ما يشير إليه الروائي صراحة بعبارة (خسارتي).

(وغادرت الجريدة، الغرفة الطالة على المقبرة، نثرت خسارتي تحت حراشفي المبللة، الشوارع يا نصار مكسوة بالتعب والصقيع) (٨)

لكن هذا التوجه العقلي، الذي يضمن لهذا السرد صرامة على مستوى البنية الخارجية يندس في النص الروائي وينقلب عليها، واضعاً الكتابة في حضرة مكائد ومزالق تحدّ من إبداعيتها.

ثمة تعارض ينشأ بين مقرّرات العقل وشروط الفن.

ثمة فجوة تظل تتسع وتمتد ما بين رغبات المؤلف وسطوته، وحاجات الرواية وشروطها. نقرأ مثلاً:

(في آخر النعاس لم أعد اسمع شيئاً غير قوله «إنك إذا لمن الظالمين» وغطست في التعب حد سماعها وهي تعوي عواء مجروحا، صافياً وبعيداً) (٩)

إن بداية الجملة الروائية على تواضعها جمالياً ودلاليا، تتبنى معنى غامضاً قد يفاجئ القارئ، ويستدرجه المؤلف لتأويل الكلام. أما تكملة الجملة، فإنها بمثابة تعليل عقلي لما في الرواية، بأن تنهض وتكون. وهنا يتجلى الغموض ويلغي اللمح والتّخييل. والحال أن الغموض من خاصيات الرواية التي تضمن استدراج وشد الكلام عن طريق إثارته. وقد يكون هذا التوظيف شائعاً في الشعر، الذي يعتبره الكثير من النقاد أنه من خاصية الشعر، لذلك ذهب القاضي الجرجاني إلى حدّ التسليم بأن الغموض شرط من شروط الشعر وقانون من القوانين التي عليها جريان شعرية الكلام، فجزم قائلاً:

(وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتير) (١٠) وهذا يعني صراحة أن تدخل المبدع في نصه لتبيان مقاصده صنيع لا تحتاجه الرواية، أو حتى الشعرية.

هذه السطوة ليست صنيعاً يأتيه الناقد والمبدع، بل هي سمة من سمات المشهد الإبداعي في راهننا الثقافي. الذي يعتقد المؤلف، أن له الحق في ممارسة أبّوة قاهرة على القارئ، وعلى النص وصاية عاصفة، لأنه إنما يصدر، لحظة إنجاز حدث الكتابة عن تصور مفاده أنه هو الذي يكتب النص، وأنه واحد وليس متعدداً، وأن له على الكلمات وعلى النص والجنس الأدبي سلطاناً. صحيح أن بعض المبدعين، يردون على هذا القول، أنهم حاملون عبء الأرض والبشر. لذا، يحق لهم ما لا يحق لغيرهم.

---

## الهوامش:

(١) مخلد بركات -رواية الحرذون- سلسلة كتب شهرية تصدر عن وزارة الثقافة - عمان- ٢٠٠٨.

(٢) مصدر سابق ذكره ص٨.

(٣) ياسين الحافظ: الهزيمة والايديولوجيا المهزومة بيروت، دار الطليعة ١٩٧٨

(٤) مصدر سبق ذكره ص ٧٨

(٥) مصدر سبق ذكره ص ٥٨

(٦) مصدر سبق ذكره ص ٥٦

(٧) محمد لطفي اليوسفي -سطوة المؤلف- الكرمل فصلية ثقافية -ربيع ١٩٩٩- رام الله - فلسطين ص ٦٧-٦٨

(٨) مصدر سبق ذكره ص ١٣

(٩) مصدر سبق ذكره ص ١٣

(١٠) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاري، القاهرة ١٩٥١، ص ٤٣١.

# قراءة في ديوان "سماء أخرى" لمحمـود الشلبي

محمد سمحان

صدفة التقينا في وزارة الثقافة ونادرا ما نلتقي، فهو مقيم في اربد وأنا في عمان، إلا أن أواصر الزمالة الشعرية والود بيننا لم تنقطع منذ أكثر من ربع قرن.

مقابل ذلك فعلي أن اعترف أنني لم أتناول أي من دواوين الشلبي السابقة بقراءة نقدية، لا بل لم أجد في مكتبتي لتقصير من احدنا نحو الآخر أية مجموعة شعرية له، لكنني احتفظ ببعض قصائده التي نشرها في مجلة أفكار.

حين التقينا كأننا لم نكن مفترقين تفضل الشلبي وأهداني ديوانه الأخير (سماء أخرى- ٢٠٠٧-) ، وطلب إلي أن أعطيه ما يستحق من جهد القراءة النقدية والكتابة إن ناسبني ذلك - وأخي محمود اخجل من عذراء-، وأنا وهو من جيل عمريّ وشعريّ واحد تقريبا.

حين طالعت ديوانه شدني وشغلني، وشغفني بلغته وصوره، ومبانيه ومعانيه، ووجدت فيه ما ابحث عنه في تجارب شعراء مرحلتنا المتارجحين ما بين القبض على جمر الأصالة، وتنسم عبق نسائم الحداثة في شعرنا المعاصر بمفهومهما النقدي الموضوعي، الذي لا يفرط ولا يفرّط، والذي قلما عثرت عليه في شعرنا المعاصر.

بعد القراءة الأولى وجدتني مشدودا إلى قلمي لأدون ملاحظات نقدية رأيت انه لا بد من الإشارة إليها والإشادة بها أو التنبيه لها إن وجدت.

### جدلية الأصالة والمعاصرة في سماء أخرى

وكان أول ما لفت انتباهي في شعر الشلبي، تلك القدرات التي يتمتع بها في الجمع ما بين المدرسة الكلاسيكية والرؤى الحداثية في القصيدة، وبغير تكلف أو تصنع، وبفنية عالية، وكأنه مجالد يقود عربة الشعر التي ينطلق بها جوادا الأصالة والمعاصرة، دون طغيان احدهما على الأخر، لا في الأسلوب ولا في الصورة، ولا في البنية ولا في المخيلة، التي تعتبر مختبر العملية الشعرية السحري. فمن حيث البناء، نجد أن معظم قصائد الديوان يمكن كتابتها على نمط عمود الشعر، وان اختار لها الشاعر شكل قصيدة التفعيلة، برغم أن معظمها لم تتجاوز بحر الشعر وميزانه، وقلما احتاجت إلى خروجات إلى فضاء شعر التفعيلة بكسر عمود الشعر التقليدي، وهذا إنما يدل على تمكن الشاعر من الإمساك بعمود الشعر الأصيل مع إمكانية التجاوز المقبول إلى شعر التفعيلة، الذي يعطي الشاعر هامش مناورة ومداورة أوسع في تشكيل الصورة، أو بناء المعنى، والذي لم نجد الشلبي مضطرا

باحث وشاعر من الأردن.

إليه في معظم قصائد الديوان، ودون أن يؤثر ذلك ولو قيد أنملة على جماح الخيال الفعال، في تشكيل الصورة الشعرية، بما يلزمها من أدوات ومحسنات تقليدية من البديع بكافة صوره وأشكاله من جناس وطباق وتورية، أو البيان والبلاغة بتعابيرهما المحببة إلى الذهنية والأسماع العربية، مضافا إليها الإيقاع والموسيقى المتدفقة من رنين القافية أو ما يعرف بـ (الهاموني والميلودي في علم تشريح الموسيقى البحتة).

ومن أجل توضيح ما ذهبت إليه سأورد بعض المقاطع المنتقاة للتوضيح برغم ما في الاجتزاء من تشويه للقصيدة في مبناها ومعناها ووحدتها العضوية والنفسية كقوله في قصيدته الأولى من ديوانه والتي حملت اسم الديوان،... بين شرق النبض والغرب (بديع). .. إيجابها السلبي (بديع). .. فجر الكروم وغيهب السحب (بديع). .. غفوتي في خاطر المعنى،. .. صحوتي عند انتباه الآخرين إليك (بديع). .. دمي المشرب بالحنين وبالأنين (بديع). .. إن طربت وان حزنت (بديع). .. قصيدة في البال، أو ترنيمة في الحال، أو لغة على شفة السؤال، على عيبال (بديع وموسيقى القوافي الداخلية الغنائية). .. امتداد هواي وفي أناي وفي سواي (بديع وموسيقى داخلية وقواف مساعدة) اشتهي تذكارها وحوارها، الغريب إلى الغريب، الحبيب إلى الحبيب، تلتام فيك جراحه وصداحه، في بعد السماء سحابة بيضاء، وتلك سمة واضحة متكررة اسلوبية في مجمل قصائد الديوان مما يستطيع قراؤه الإمساك به وفي أي مقطع من القصائد.

أما من حيث التمسك بالقافية، فالشلبي الذي نادرا ما يقحم مفردة في غير موقعها ولما وردت من اجله، في كلمات قوافيه لثراء معجمه اللغوي والشعري، وعمق تجربته، فإننا نجد لديه حسن اختيار للقوافي، وبما ينسجم مع الحالة الشعورية أثناء كتابة القصيدة، أو لمناسبتها من حيث اختيار الروي وحركته إطلاقا أو تسكينا وقوة أو لينا، وهو لا يعتمد على مفردات القوافي وحسب، وإنما يمتنها ويرصعها بقواف داخلية مساعدة، يلجا في بعض الأحيان إلى البديع فيها، ليكسبها بهاء على بهاء، وروعة على روعة لتجيء قوافيه صاخبة ضاجة، مكتظة بالموسيقى المتدفقة بلا عناء أو إجهاد، مما يمكن للقارئ لمسه وتقصيه في كل قصائد الديوان.

## الصورة الشعرية الحديثة والمبتكرة عند الشلبي.

أما الخيال المجنح، والإمساك بخيوط الحداثة في انزياحات اللغة، وتشويش الحواس، والخروج على مألوف القول، والتشبيهات المبتكرة وغير المطروقة في بناء الصور المتدفقة، وإقامة علاقات غير معهودة بين المفردات في داخل البيت أو السطر الشعري في الديوان، فحدث ولا حرج، حيث نستطيع قراءتها أيضا في مجمل قصائده، حتى أصبحت هي الأخرى سمة وأسلوبا من سمات وأساليب كتابة القصيدة عند الشلبي، وللتأكيد على ذلك نورد بعض الصور التي شكلها محمود بحداثة شعرية عفوية غير مفتعلة، ومنذ قصيدته الأولى التي أشرت إليها سالفا وحتى أخر قصيدة في الديوان فنقرأ:-

يتصاعد المعنى إلى شرفاتها، يمتد خيط رؤاي نحو نسيج الفتها، أفق يطير بلا جناح، أغنية تفيء إلى قرار البحر، أشعلت سبل المسافة، غفوتي في خاطر المعنى، دمي المشرب بالحنين وبالرنين وبالصدى، ما يخبي الياسمين بصدره من ذكريات اللون، تغزل شوقها الأقصى بريش جناحها، وعلى جناح قصيدة، فالأرض حاملة الثرى من

وردها أو دمعها، وأنا أطوّف مثل عصفور ممتلئا بحبري، وأن عشب الغيم قبري، نزيٌ تلعثم بالقوافي والرموز، غيمته عجوز، ارّختني سروة الفزع الوحيدة عند مفترق الكلام، تبين أن لي غصنا من الضوء الصباحي، أطلقت الغزالة في دمي، قمرا على كتف المدينة، أدلى بأول نشرة لغيابه، خذني إلى معناك، إذ تمشي على خيط السراب، أرواحنا انهملت على عشب الملائكة، تناسل الضوء، وغزلت من رمش الصباح رداء طلعتك الأثيرة، كصوت قد تقطر في براعم ياسمين، حين جئت وحيدة كاللغز، في عطش المعاني، من شفتيك ينطلق المجاز، كرّ في درب الصبابة ماؤها وخرير ضحكتها، عما قليل يخلع الرمز الدلالي المحاط بها لحاء الصمت قمصان الحرير وفضة التعبير، والحديقة تعتلي شرفات دهشتها الأثيرة، شجر الشتاء، استقي من ماء وحشتها، رأيت الحلم يولد من حضور غيابها الممتد في ظلي، ما تبقى من غبار الصوت في المنفى، بستان قريتها المسور بالصبابة، في دهشة الأوقات والطرقات، ما تناثر من رماد الصوت عبر أثير دهشتها، لم يبق منا غير أنفاس الغبار، يكمل الشعراء تدوين الغيوم على قميص المستحيل، تدنو عناقيد ذاكرتي فوق خضرة أشيائها، تحتمي في قوافي الندى، أموت على سعفة من نخيل هواها، ليتها وقفت على جرح المسافة كي تطير، في صوتها شفق الأصيل وبحة الأزهار، تأتي على يدها الطيور مليئة بالشوق تغزل من هديل عيونها لغة بلا لغة، متناثر كالطل فوق الجلنار، رقّ زجاجي المصهور من ألمي، الظن أفعى، من ظلام يقينه نطق السكوت، يسيل هواك على حد قلبي، عليك من شغب الأوقات قافية، اشتعال العاذلين بنا، لو لم تقطفي لغتي، عشبك حلم السحاب وصوتك ورد الغياب، من أقحوان الوقت جئت، طلع البهاء على يديك، تتشابك الأغصان في مرآة ذاكرتي، كسنبلة على شفة الحقول، هديل الضوء في ترنيمة العشب، الصوت قنديل، تزجي غيم هواها في أفق المعنى، واغزلني من كلماتك موالا لنسيم البحر، تحمل شمعدان حضورها، أرداك في المعنى قتيلا، مدثرا بذهول أسئلتي، مد فيها الأنباط قافية الري وعند الروي أقاموا، اختلاج الدهشة الأولى على خد المغيب، الشعر برقك والإيقاع زخته، كأنها الدفء الذي يمتد من نار القصيدة، رداء القوافي، اطلعت زعتر التحنان في شفتي، تغص الشوارع فيك.. والى أخره.

أما إطلالة محمود على التراث الشعري والصوفي العربي الإسلامي والتصوير القرآني فتنسكب أبياته ومعانيه ومفرداته في معظم قصائد الديوان أيضا حيث نقرا في مطلع القصيدة الثانية من الديوان (تنويعات وترية) في المقطع الأول – طواف- تناص مع قصيدة (لولا الحياء لهاجني استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزار) أو في المقطع الثاني من نفس القصيدة (لو كان لي قلبان عشت بواحد) أو مطلع المقطع الرابع –عزاء- (غفل المغني عن مصابي) أو مطلع المقطع الخامس –متاهة – (وعصيت فيك أقاربي) أو مطلع المقطع السابع (جهد الصبابة أن تكون كما أرى) أو مطلع المقطع الثامن (ما بيننا هذا البعيد الداني) أو مطلع المقطع التاسع (أنا مبصر وأظن أني نائم) وكذلك (هذا البقاء فناء من يهوى بمن يهوى) (أفناك عنك لدى التجلي ثم غاب لكي تراه) ومن المعجم القرآني نجد: - (فتهتز ارضي وتربو) (وتنبت من كل زوج) (اسود ما ابيض مني) (فلما تجلت وطافت على قلق البال آنست نارك) (واساقط رطب أنوثتها) ويعود إلى المعجم الصوفي فيقول:-

(يا آخر الأوراد في ناي الفقير وحالة الصوفي في التنوير) (حديقة الأسرار) أو (مرآتي طريق خطاي) أو (بوصلتي رؤاي إلى سواي) أو (صرت غيري) أو (وأنا وغيري صورتان) أو (هذا طريقي يدلني) أو (بيني وبين تحول الصوفيِّ فيّ) أو (أنا فقير الحال) أو (تتحير الأفعال في الأفعال) أو (انكشف الغياب عن الحضور) وغير ذلك كثير أيضا في جل قصائد الشلبي مما يكسبها أبعادا من الانسيابية والشفافية والرومانسية المحببة والمألوفة إلى الآذان والأذهان.

## جدلية الجغرافيا والتاريخ في ديوان سماء أخرى.

يحتل (الزمكان) المكان والزمان موقعا بارزا في هذا الديوان بتفاعلهما الذي أعطى للذاكرة طعم الخصوصية، والق الهوية، وتقفز السلط لتتربع على عرش قلب الشلبي، تليها الكرك وضانا، ثم اربد فعجلون، حسب كثافة ورودها في الديوان، وكذلك فلسطين والقدس والعراق وبغداد. وتأثير المكان وخصوصيته ولد مع الشلبي في أول دواوينه الذي حمل اسم (عسقلان في الذاكرة) الصادر عام ١٩٧٦، وقلما تجد قصيدة للشلبي لم يضمخها عطر ذكر الأماكن المرتبطة في أعماق وجدانه، والتي تطفو على سطح ذاكرته وأرشيفها أوان كتابة القصيدة، لتكسبها حميمية وجدانية لديه ولدى المتلقي، ويجيء التاريخ أو ذاكرة المكان لتلعب دورها في إثراء القصيدة وثقافة المتلقي، من خلال استحضار واستنطاق ذاكرة المكان بما تختزن وتختزل من أحداث، تبعث على الفخر أو تستجلب الغيرة أو تستنهض الهمم وتشحذ المعنويات، كما نجد في قصائده عن الكرك وقلعتها، وصلاح الدين وجهاده، وقبلها عن مؤتة وشهدائها الثلاثة، وكذلك عن ضانا ومياه عفرا حيث صلب أول مستجيب لدعوة الإسلام في شرق الأردن (فروة بن عمر الجذامي) ، وكذلك عجلون وقلعتها ودورها في حروب الفرنجة، وزمن صلاح الدين وحطين، وكذلك مدينة السلط بطلتها التي تشبه المجرة في الليل، من خلال تلألؤ الأضواء المنبعثة من أحيائها وشوارعها، مما يكسبها مشهدا استثنائيا، والشلبي لا يكتفي بذكر المدينة بل نجده مسكونا بأسماء أحيائها وحواريها، بأوصافها وخصوصيتها حتى لتشعر به وكأنه يطوف بك كدليل سياحي فيها، مفتونا بسحرها مبهورا بجمالها، حيث تتمثل الجادور والسلالم والمغاريب ووادي شعيب وعين حزير ووادي الريح والبساتين والكروم والقلعة والميدان، والريادة العلمية والدور الحضاري والعلمي والتغزل بالطبيعة والإنسان والكرم والنخوة والزي والإطلالة والأغوار إلى غير ذلك مما جادت به قريحة الشلبي الممتلئة حد الفيض بخصوصية المكان لديه.

أما اربد وحوران فترتبط في ذاكرة ووجدان الشلبي بمرابع الطفولة والدراسة والشباب والثقافة والشعر، حيث يتقافز عرار وتلة اربد وال التل وأصدقاء الشلبي بين بيوت شعره فيها متلبسا حتى لغة عرار ومفرداته التي تكسب قصائده في اربد الخرزات والحصن بعدا ومذاقا خاصا وملامسة وجدانية وحميمية خصوصية قلما تتوافر لدى غيرها من القصائد أو غيره من الشعراء، فنقرأ مفردات مثل:-

الهبر، الخلان، الغور وشيحان، الطفارى، تمرمرت، وحداني، يدوّر، مجاني، التل، الزينات، دحنونها، حوران.

## المراثي الشلبية في ديوان سماء أخرى

أما مرثيتي الشلبي في الشاعر محمد القيسي والأديب خليل السواحري فيمكن اعتبارهما نموذجين لقصائد الرثاء الحديثة حيث لا افتخار كاذب ولا انتساب مطعون به لغير أدب الكتابة وتوصيف لذاتية وخصوصية المرثيين موشاة بصفات معروفة لدى كل من يعرف الفقيدين حيث يتذكر ويذكر القيسي بما هو فيه من شهوة التسكع على الأرصفة والمقاهي حاملا حقيبته الصغيرة على كتفه وهو يجوب شوارع ومنتديات عمان والزرقاء والرصيفة مكتظا بالشعر وهوس الشعر الذي عاش له وبه مخلصا إلى حد التوحد والتصوف وكذلك الحال بالنسبة لمرثية السواحري بشكله وصفاته وحميمية علاقاته الأدبية والإنسانية وحتى انك لتجد في المرثيتين ما يشف عن نتاجهما الكتابي من شعر وقصة كل ذلك جاء به الشلبي بموسيقى جنائزية حزينة مسكوبة في قصيدتيه على إيقاع بكائي تحمله أوزان متقطعة وقواف ساكنة تنتهي (بآهْ) أو (آبْ) لنقرا قوافيه الساكنة المسكنة في مرثية القيسي (فالس الغياب الحزين) : (المقطع الأول) قليل من الصمت يفضي إلى الروح، أطلق أهلة روحك فوق ثنايا الترابْ، فكم أنت يا صاحبي ممعن في الغيابْ، أو حولته المنية زنبقة في كتابْ، وفي المقطع الثاني يغير الشلبي القافية وها أنت ذا تعتلي شرفة يقصف البين وردتها للأبد، ضيعه البين في طرقات البلدْ، تعانق نجمةْ، في زي نسمةْ، في ابعد غيمةْ، في مقاهي الغرامْ، سرايا الخيامْ، على قبر حمدةْ، ويترك في آخر الأمر وحدةْ، ويسكب شهدةْ، شمعدان الحديقة وحدةْ، في سواد البياض يطارح ضدةْ، أو طريق طويلْ، من بعد حظ قليلْ، في الحياة انقطعْ، فاحتمى في بياض الودعْ، ثم انقشعْ، لكن هذا الرمادْ، وعميق الأسى في الفؤادْ، كي لا تضيق البلادْ، طافح بالحدادْ، غرقت وحدها في الحدادْ، ما بين حين وحينْ، في فهرس العاشقينْ، نفحة من عذاب السنينْ، مشبعا بالرنينْ، وينطبق الحال في قصيدته عن السواحري حيث نقرا من قوافيها الباء الساكنة المسبوقة بالألف والتي تفعل فعل إغلاق الفم بضم الشفتين: طيف اغترابْ، تجمع ورد السحابْ، خاتمة في كتابْ، لحن المآبْ، غاشيات الضبابْ، خلف رماد العذابْ، جسد في الغيابْ، حلم الهضابْ، وحشة هذا الترابْ، من ندي الخضابْ، الأمنيات العذابْ، سر الجوابْ، وفي المقطع الثاني ينتقل بنا إلى قافية الهاء الساكنة بعد الألف وكأنها تنهيدة الحسرة فنقرا: والحبيب الحبيب هواهْ، حجرا في فلاهْ، في الضمير تراهْ، نهر الحياهْ، إلى وكره في ذراهْ، من فؤاد الرعاهْ، ظل الإلهْ، وقت الصلاهْ، في مداهْ، كما كان حيا سواهْ.

وفي ثلاث قصائد للعراق التي تزخر بالشجى والحزن والألم والمرارة والفقدان والحديث عن التاريخ التليد والغزاة، وكأنها بمثابة مرثاة لما تم من غزو أمريكي له، يتبع الشلبي ذات الطريقة في اختيار القافية الساكنة الحزينة وبما يشبه تناهيد الحسرة أيضا فنقرا: باب الحياهْ، برعد هواهْ، من رؤاهْ، حتى علاهْ، خيل الكماهْ، حفظت يداهْ، سيف سواهْ، ثم ينتقل بنا الشلبي إلى قافية أخرى هي الميم الساكنة بعد الألف والتي تعمل على إغلاق الفم بضم الشفتين أيضا فنقرا: وعيون لا تنامْ، يأتي السلامْ، رف حمامْ، سقف الغمامْ، كأعجاز الكلامْ، يأتي السلامْ، والدنيا ظلامْ، ولا يأبى المقامْ، البيت الحرامْ. وفي المقطع الثالث من نفس القصيدة يأتي الشلبي بقافية أخرى هي الهمزة الساكنة أيضا بعد الألف فنقرا: أماما ووراءْ الجند البسلاءْ، وحمائم من زهو ودعاءْ، تلمس خد الجوزاءْ، فينتكس الأعداءْ، ندى ومضاءْ، على أوتار الماءْ، نشيد

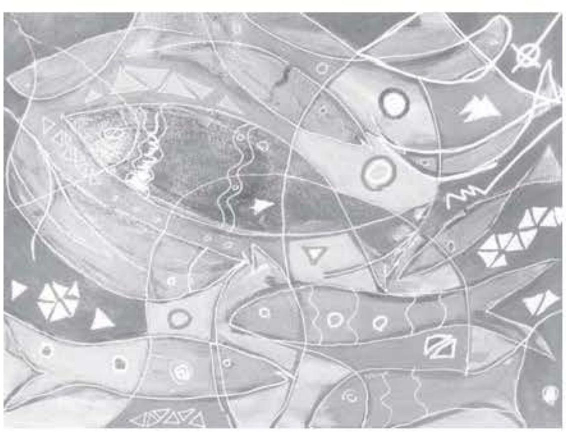
الأشياءْ، من ماضي الصحراءْ، فليكن الإصغاءْ، أجنحة الشهداءْ، نشيد الفقراءْ، نجم العلياءْ، قافية الشعراءْ، كانت سوداءْ، بالنخوة والأنواءْ، قاموس الأسماءْ.

## كبوة الجواد:

ولا بد من أن أشير دون أن يعني ذلك ثلماً في شاعرية الشلبي أو انتقاصاً من قدراته ومعرفته في فنون الشعر إلى أن هناك خللان في القصيدتين الأولى والأخيرة من الديوان في الخلط غير المقبول في الوزن والقافية حيث نجد أن كلمات القافية في القصيدة الأولى (سماء أخرى) هي (الحُبّ، الشُّهْب، الصَّعْب، الغَرْب، السلبي، السُّحْب قَلْبي) وجميعها تأتي على وزن فَعْلْ (--) في حين نجده في بقية قوافي القصيدة يأتي بقافية أخرى وعلى وزن مخالف ومختلف مثل كلمات (التعَب، سَبَب، ، تعِب، كثَب) وهي على وزن فعِلْ (u u -) وان عاد إلى كلمة القافية الأولى ووزنها في (الخِصْب، حَسْبي، تَسْبي، قَلبي) مما احدث خللا غير مبرر ولا مقبول في الشعر كما عاد لتكرار ما فعله في قصيدته الأولى ليكرره في القصيدة الأخيرة (أرنو إلى الماضي وئيدا) فنقرا في كلمات القوافي: (دَمي، فمي، سَقمي، الندَم، أَلمي، خاتم، العَدَم، سُلمي، مُعْجَمي، تكتُّم، حلمي، قلمي، مُتيَّم، الأنجُم، مُبْهَم، وسَلم، وَتبَسُّم، كرَم، المُغرَم، أعْظمي، المُلهَم، بالَكلم، القِمَم) لنجد أن الوزن في الكلمتين الأوليين هو (فعُو) (u -) في حين يأتي في بقية الكلمات على (فعِلْ) (u u -) أحيانا وعلى وزن (فاعلْ)(- u -) أحيانا أخرى وهذا الخلط غير مقبول أيضا كما لا يفوتني أن أشير إلى بعض الأخطاء القليلة في النحو والصرف التي كان بمقدور الشلبي تجنبها مثل (في احتفال غامض شاكي والصحيح شاك) وكذلك (طير صائح حاكي والصحيح حاك) ،ولا سيما انه غير محكوم بضرورة شعرية إلى هذا الإخلال وسأذهب في التماس العذر إلى صديقي الشلبي إلى المثل القائل (لكل جواد كبوة).

## خاتمة التطواف:

بقي أن أقول بعد هذا التطواف النقدي في ديوان الدكتور محمود الشلبي انه شاعر متمكن في فنه استطاع أن يطوع شاعريته لاستيعاب فنون الأصالة والحداثة والتاريخ والجغرافيا (الزمكان) وان يحسن اختيار قوافيه بما يتناسب مع المناسبات التي كتب شعره فيها بروح غنائية جلية محببة، لا تعتمد على القوافي الرئيسية وحسب بل يمدها ويدعمها بقواف ثانوية مساعدة ليحكم تدفق الموسيقى المنبجسة من بين ثناياها لتخلب الأسماع المتلقية، وان ديوانه الأخير الذي استعرضناه جدير بالقراءة المتأنية الواعية لامتصاص رحيق أزهاره وشهد أشعاره.



لوحة الفنان شادي داود / الأردن

# ميسلون هادي في حلمها الوردي

◄ مؤيد داود البصام




مرت شعوب عديدة بتجارب الحروب والاحتلالات، وغزيت أراضيها ودمرت مدنها وانتهكت محرماتها، على أيدي برابرة ومحتلين، وتحدث لنا التاريخ القديم والمعاصر، عن الذين استقووا بالمحتل وخدموه من أبناء البلد المحتل، فكانوا أشدّ قسوة وأكثر إيلاما من المحتل على أبناء شعبهم، وكتب ورسم ونحت المبدعون ضد احتلال أوطانهم وكشفوا عن معاناة شعوبهم، وكان نضالهم بسلاح الحرف والفرشاة والأزميل، اشد وقعا في مواقع من السيف والمدفع، وكانت الرواية في زمن وقوع الحدث الأقل إنتاجا في معيار القصيدة والرسم والفنون الأخرى، إلا بعد مرور زمن على الوقائع التي تتحدث عن لحظة وقوع الحدث، قد يكون المبدعون كتبوا شعرا او قصصا قصيرة او نصوصا، لكن القلة من كتبت الرواية إثناء الاحتدام والصراع، باستثناء بعض الكتابات هنا وهناك، ولم تشكل من الكم ما يذكر كما في الأنساق الأخرى، ويمكن الاستثناء كما حدث مع المبدعين الفرنسيين الذين كتبوا دواوين ومجاميع قصصية وروايات ضد الاحتلال النازي لبلدهم أثناء الاحتلال، وبدون أن يضعوا أسماءهم عليها خوفا من بطش السلطات النازية المحتلة، أو اثرة لبلدهم وشعبهم، باعتبار ما يقدموه جزء من المقاومة التي تتطلب التضحية، فلم يعرف إلا اسم روائي واحد من الذين كتبوا ضد الاحتلال وشاركوا شعبهم النضال والكفاح عبر القلم، فالرواية عالم كوني زاخر بالإحداث والشخصيات والأمكنة، مما يتطلب التوقف والروية، واستحضار المعارف والتجارب والتحليل الذاتي والموضوعي للحدث بعيدا عن العواطف عند الشروع في كتابتها، وكلما مر الزمن على وجود الاحتلال لبلد ما، ظهرت قيمة الرواية لمحمولاتها الشمولية واكتسابها البعد الجمالي والفني في أفق متسع، وما تحمله من رؤية فكرية للحدث وإبعاده النفسية والاجتماعية والاقتصادية، مختلفة عن الإبداعات الأخرى، ففيها السمات العاطفية والعقلية معا، ولكنها مع الإبداعات والأنساق الثقافية الأخرى، تمثل شكل المقاومة التي يخوضها الشعب ضد الاحتلال وكذلك

◄ باحث من العراق.

تؤرخ للحدث بابعاده الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، وتعطي المؤشرات لكل الانساق التي ذكرناها في توضيح المؤثرات الايجابية والسلبية، وفي احتلال العراق أعتقد الكثير ممن لم يكن لهم ثقة بشعبهم وطلائعه المبدعة، أن فكرة الاحتلال ( تحرير )، التي جاء بها الأمريكان ومن معهم من الاستعماريين ومن ساعدهم من المحسوبين على الشعب العراقي وأرتضوا أن يكونوا ماسحين لجزمة اليانكي، وطبلوا وزمروا لترويج فكرة احتلالهم كونه تحرير، ولكن بدأت المكتبة تزخر في كتب مبدعي العراق المقاومين للاحتلال وكشف زيف إدعائه، وعدم ظهورها في الفترة الأولى للاحتلال ولم تر النور وقتها، و هذه لها أسباب عديدة، كما حدث في مقاومة الشعب العراقي المسلحة التي نهضت في الايام الأولى للاحتلال، وهي سابقة لم تحدث في تاريخ الشعوب المعاصر، ليس هذا موضوعنا الذي نخوض فيه، ولكن ما ظهر لحد الآن يكشف زيف الدعاية الإعلامية لاحتلال العراق، وما واكبها من ظهور عشرات المدعين بالثقافة والإبداع الذين جندهم المحتل إما بالإغراءات المادية، او الذين تطوعوا بمحض إرادتهم أملا في الحصول على مكاسب آنية على حساب شعبهم ووطنهم، اعتقادا بما أطلقه المحتل من وعود كاذبة وزائفة لجر هؤلاء لخدمة مصالحه، او من الذين لايملكون أي موهبة سوى موهبة دجلهم التي تظهر في كل العهود والعصور لاستغلال الفرص، وبما أن الفعل المضاد الذي أعتقده غالبية المبدعين العراقيين أنه يمثل التصدي للمحتل وثقافته، بالحماسة لتثوير طاقات الشعب وجر من يقف منتظرا، وإشاعة العاطفة والرومانسية في تذكر الماضي ومقارنته بالحاضر، شكلت السيرة الذاتية الروائية أغلب الأعمال التي تتحدث عن هذه المرحلة في حياة الشعب العراقي المحتل من قبل حكومة الولايات المتحدة الأمريكية وأعوانها من الأجانب والعرب والعراقيين، وهو ما يوقفنا على رواية القاصة والروائية ميسلون هادي الصادرة في بيروت عن المؤسسة العربية للدراسات عام ٢٠٠٩ ب (١٤٦ ) صفحة من القطع المتوسط، باسم ( حلم وردي فاتح اللون )، التي تمثل مع ما صدر من روايات وأعمال ذات طابع مقاوم، وليس قصاً عن حالة او سرداً خالياً من القصدية لنقل التجربة الجمعية وليس الذاتية ، أمثالها ( الظلال الطويلة ) لأمجد توفيق ( وما بعد الجحيم ) لحسين سرمك و(المجندة الأمريكية ) لأنعام كبه بجي، والسيرة الذاتية الروائية ( هيت لك إقليما ) لوداد جوراني ، والسيرة الذاتية المشوبة بالمذكرات الشخصية ( قيامة بغداد ) لعالية طالب، وما بين السيرة والمذكرات ( أحلام امراة نائمة ) لانتخاب عدنان، و (سيدات زحل) للطفية الدليمي وآخرون، ولهذا فان رواية (حلم وردي فاتح اللون) وما ذكرناه وما لم نذكره من عناوين لاعمال صدرت ما بعد الاحتلال تنضوي ضمن أدب المقاومة، الذي ينكره ماسحي الأرض أمام المحتل.

## دلالة المعنى والعنوان

عنوان الرواية يخفي دلالة المعنى الذي ذهب اليه النص، (حلم وردي )، يحمل فنتازيات الرؤية بخصيصة اللون الذي يستعمل للفرح والبهجة والنشوة، وفيه من موسيقى الحواس ما يجعل الرائي يعيش لحظة الحبور، لكن الكاتبة تستدرك للتوضيح على هذا التشكيل الجمالي بالقطع في تكملة جملة العنوان ، فتقول ( فاتح اللون ) وهو ما يعني أنه لم يأخذ الإشباع اللوني فظل اللون الأبيض البارد هو السائد وخفت اللون الأحمر لضعف تدفق الدماء التي تجدد حيويته، إذا كان رسما حديثا او رسما جاءت عليه عاتيات الدهر نتيجة الإهمال فبان باهتا، وبما أنها

تنقل لنا حدثا لم يجف حبر كتابته، او ما أريق من دماء لحظة حدوثه، سيكون تحليلنا أبتداء من الرأي الأول ، لم يأخذ حالة الإشباع الكامل، بالأخص وهو يؤرخ إلى الحلم الوردي الذي تركته العلاقة الروحية والعاطفية مع ياسر الشخصية الموازية في الراوية، وهي محاولة لجلب الانتباه إلى الجانب العاطفي من الحدث، وتوهمنا في العنوان عما تريد أن تقوله في خطابها السردي، من أحداث الرواية التي تمثل القاعدة الكلية للمنحى السردي بما حملته من آلام وأحداث تؤرخ حياة شعب تحت الاحتلال، وتنحاز في عنوانها إلى جزء من الأهوال التي عانتها خلال وجودها في البيت الذي استأجرته بعد عودتها من ليبيا عندما كانت تعمل مدرسة هناك، ووقت ظهور ياسر وأمه في حياتها، وعلى الرغم من أن العنوان ينحاز إلى الحدث الدراماتيكي في حياة البطلة الذي حول منحى السرد، من وصف لحالة الاحتلال، إلى تجاذب عاطفي بنى وجوده من خلال الحدث الذي حول الكيانات البشرية والأشياء إلى وجهة غير وجهتها، وهو ما يجعلنا نرى، أن مجموع الإحداث والتضمينات، هي الأساس في البناء السردي الذي أرادت الكاتبة أن توصل خطابها الينا، و ما عاشته من أحداث جسام في زمن محدد وفي مكان محدد، يشكل الأهمية لمضمون عالم رواية ( حلم وردي.......) كما سنأتي لاحقا على ذلك.وبهذا يتخلى العنوان عن تسيده في حركة السرد كونها قصة عاطفية او سرد ذاتي، بإعادة الأصل إلى المتن الحكائي بأنها تروي قصة الاحتلال ووقائع هذا الاحتلال المقيت، وليس قصة الحب، الذي ولدها حدث الاحتلال وقتلها قبل أن تنمو، فجعل الحلم الوردي باهتاً، ضاعت حرارته وخبا لونه، بفعل من قتل الأحلام.

## وقائع تبنى عليها وقائع

تحمل الكاتبة نصها وظيفة حمل الرسالة في متنها وبنائها الحكائي ، والسرد يقوم بمهمة عمليات تحريك داخلي لمواضع العناصر، الرواية تسرد الحياة عبر لقطات غير مباشرة تنساب بروي تلقائي عن الحياة في بغداد قبل وبعد الاحتلال، من خلال الحوار الايحائي الذي تجريه مع الآخرين او في التضمينات التي تسردها، والعناصر في داخل النص هي لدعم موقف الوظيفة الأساسية وتبيان تحولاتها ، وهذا التحول الداخلي لمواضع العناصر التي لجأت إليها الراوية، تكثيف للحدث وإعطائه البعد المتداخل بين الحلم والواقع، بين الماضي والحاضر، وهي في استخدامها تقنيات القص والتداعي والتضمين، انما أرادت أن تجمع العناصر المبعثرة والمتعددة في وحدة واحدة، نحو هدفها الأساس ( ماذا فعل بنا الاحتلال ) وليس ما فعلناه نحن بأنفسنا كما أراد الاحتلال وأعوانه إيهامنا، وفي حوارها مع ألحدائقي عمار الذي يشير لها بالرمز كونها اللغة السائدة بعد الاحتلال والمفهومة لديه، ويظن أنها هي الأخرى تعرفها " أتفهمين قصدي؟ من الجماعة. لم أفهم قصده، ولن يحدث هذا أبدا، في زمن أصبح فيه الفهم عديم النفع وغير ذي بال . " ص٤٤ .... ثم تعود بعد فترة غير طويلة لاستخدام نفس المصطلحات ان كانت للسخرية، أو للاستعمال المتداول. عندما تتحدث مع الصباغ تحسين " قال أية جماعة ؟ ضحكت وقلت: بكيفك.. الكل جماعات ... ولا أحد يسال او يريد أن يسأل . " ص٥٥، انها تروي عن زمن التحولات ان قبلنا به أو رفضناه، فاننا في نهاية المطاف سنؤمن بالواقع الذي فرض علينا، وفي آخر المطاف تؤمن بالتقسيم، بجماعتين المحتل وأعوانه جماعة، وشعبها وأبنائه الغيارى جماعة، " ولكن هذا لم يمنع من أن تجعلني أشعر باننا جماعة

واحدة أمام هؤلاء الغرباء، وبان علي أن أحميه من هؤلاء الطارئين. ها هم، مثل شهر أذار المهذار الذي جاءوا فيه، يدخلون كالنمور ويخرجون كالحملان. " ص١٤٢ ، فهي بمحاولتها جمع هذه القصص المبعثرة والروايات التي تشاهدها أو التي تروى لها، تجعل منها الذخيرة الأساسية للمتن الحكائي، فهو نص روائي شامل، حاولت كاتبته أن تلم بطريقة فنية بمجمل الظواهر الغريبة والشاذة التي برزت على السطح وقلبت حياة المجتمع العراقي رأسا على عقب، ولم تهبط في جميع الفصول إلى مستوى التقريرية والمباشرة، على الرغم من تشعب النص، وحاولت أن تطوع اللغة وتبتسر في الإحداث، لتزيح المباشرة عن سردها، بواقعية شديدة التعبير .

الرواية ليست سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق لوقائع البطلة والراوية، ( فاديه ) بالرغم من أنها شاركت شخصيا في أغلب الحوادث والفواجع وأقساها، بشكل مباشر او عبر المشاركة الجماعية، خصوصا إذا عرفنا أن الكاتبة اسست الرواية على مكان واقعي سكنته فترة من الزمن، وما قدمته الرواية هو جمع الحكايات والقصص المبعثرة، لتكشف لنا عن بشاعة الاحتلال ليس بمفهومه عبر القوة التي جاء بها وأستخدمها لإسقاط نظام واستبداله بنظام أفضل كما ادعى، عبر اعلامه ( جاء من أجل خلق جنة للشعب العراقي، وإخراجه من الجحيم الذي يعيشه )، والتي ظهر بعد الاحتلال، ان ما جاء به المحتل الجحيم بأبهى صوره، والشر الذي نشره في أعماق المجتمع ليقطع أوصاله، وهو ما تعبر عنه أم ياسر حينما تصرخ في وجه الحرس الوطني الملثم" أنت عراقي وأنا عراقية...لاتدع هذا الأمريكي يفرق بيننا " ص٦٦ ، إيضاح للبعد الفكري الذي أرادت الراوية أن توصله لنا، وكما يقول توشفسكي " أن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية، حسب النظام الوقتي والسببي للإحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث و أدخلتا للعمل، في مقابل المتن الحكائي الذي يتالف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا " ، نظرية الاغراض، نصوص الشكلانيين الروس ص ١٨٠، أما المبنى الحكائي للسرد الروائي الذي لجأت إليه، هو القصة نفسها على المستوى الفني، أنها تقتنص حدثا أو أحداثا، فيهم سحر السرد القصصي في تبيان خفايا لا يمكن إدراكها ظاهريا، تجسد عوالم مادية غير مرئية من الهواجس التي تنتاب المرعوب والخائف، " ولشدة ما تملكني الجزع، كنت أنظر إلى وجه أحدهم الذي كان يوجه لي كلمات قبل خروجه، وكلماته تصل إلى سمعي، ولكني لا أفهمها من الذهول والقلق " ،ص٦٧. تنقل لنا ضياع المرعوب في لحظة الكشف عن ضعف الإنسان، ان الرواية تنطلق من أساس ثابت كما تؤمن به الكاتبة، أنهم شعب واحد، ولكن المحتل واعوانه من يسمون أنفسهم عراقيين، احالوا كل شئ الى رعب وخوف وهواجس، من أجل أن يسيطروا على الشعب ويسقطوا مقاومته للمحتل بالصدمة والترويع .

## السرد يتبع الواقع، ويستنطق التخييل

تروي لنا ميسلون حكاية الأستاذة ( فاديه ) في كلية الزراعة التي غادرت العراق للعمل في ليبيا، بعد أن ضاقت الحياة بالعراقيين نتيجة الحصار الذي فرضته أمريكا والعالم الغربي وشاركهم حكام الدول العربية في ذلك الوقت لتركيع العراق، وخنقه وجعله يرضخ لما تمليه عليه القوى الرأسمالية، والذي سيؤدي هذا الحصار الخانق إلى ما أريد له، وهو تخلي الكثير من العراقيين عن مبادئهم وتمزيق مجتمعهم، وتردي الاوضاع الاقتصادية، وتفشي

الفساد الاداري والمالي، وتعطيل الكثير من البنى التحتية، وسوء الخدمات، وصولا إلى لحظة الاحتلال وقبول بعضهم فكرة الاحتلال بعد أن ضاقت بهم السبل، وبسبب عدم وضوح الرؤية للقيادات العراقية وتمسكها بالسلطة، استطاعت هذه القوى من احتلال العراق بالسهولة التي شهدناها في الغزو الأمريكي الأخير، وميسلون في روايتها تروي لنا هذا الحدث عبر الرمز والتورية، تفصح عنه بعض الأحيان وتخاتل أحيانا أخرى للضرورات الجمالية في الخطاب، وعند عودة فاديه من ليبيا، لا تستطيع من سكن دارها الذي كانت تسكنه مع أهلها، ويقع في المناطق الساخنة التي جعلها الطائفيون وأعوان المحتل للذبح والقتل، فتنقذها صديقتها التي كانت تعمل معها في ليبيا ( سارة )، لتشير لها باستئجار البيت الشاغر بسفر أهله، وهو في الحقيقة بيت عم سارة الذي ترك العراق هاربا إلى سوريا، وفي وحدانيتها في البيت تكتشف وحدانية المجتمع الذي كان صاخبا وحركته الدائمة، بما يرمز له جرس الباب عندما كان يقرع وباستمرار" فهذا الجرس المنطوي الصامت منذ سبع سنوات يبدو أنه نطق وقال كلمة حق" ثم تستطرد لتوضح سبب سكوته " عافوه وخرجوا فرارا من النار والدمار إلى الشتات وبلدان الجوار.." ص٦، ركزت نقطة الدلالة والرمز في بؤرة مكانية محددة، البيت الذي أستأجرته والشارع الذي تسكنه، وتشعبت من خلالهما إلى المدينة ( مدينة بغداد ) وما يحدث فيها، ثم تتحول لشمول العراق ككل فيما يحدث، وهو نفس الخط السردي الذي اتخذته بطريقة اللامباشرة لتوضح حقيقة التجانس والالتحام الاجتماعي الذي يتكون منه المجتمع العراقي والذي كان يعيشه العراقيون قبل الاحتلال، ولكن بعد تسلم أعوان المحتل زمام السلطة، انهارت قيمية المنظومة الاجتماعية، بفعل ما جاء به الاحتلال وأعوانه، ومحاولتهم خلق منظومة قيمية اجتماعية واقتصادية وفكرية جديدة، وتتعرف خلال وجودها على جارتها ختام الصابئية، التي رفضت ترك العراق عندما طلب خطيبها أن تلحق به، وتعرف عمار الفتى الذي يعمل حدائقي في بيوت الشارع من أهالي الديوانية، والصباغ تحسين الذي أمضى سنين عمره يزين بيوت الشارع من مدينة البصرة، وصولا إلى الحدث الدرامي بمجيء عمار وأمه لاجئين هربا، لان عمار مطلوب القبض عليه في مدينة الموصل، وخلال المعاناة من جراء تكرار التفتيش للشارع والبيت من قبل القوات الأمريكية والحرس الوطني العراقي المصاحب لهم، وما يرافق هذه المداهمات من رعب وخوف وخصوصا الخوف على ياسر من الاعتقال في نفس الدار كونه مطلوبا، مما يعني اتهام كل من في البيت بالمساعدة على ايواء هارب، ويتداخل الخوف والرعب لتكتشف ميلها العاطفي نحو ياسر .

## المكان ودلالة الرمز

إن اختيار الكاتبة المكان كان بقصدية، فقد جاء بالدلالات التالية، أولا : واحد من الأمكنة التي شيدت بعد ستينيات القرن الماضي، ويمثل المجتمع العراقي الناهض، حيث اختلطت فيه الأعراق والقوميات والأديان والطوائف، فلم يعد يهتم الفرد أن يعيش مع العائلة أو القبيلة ضمن تجمعات، انما أصبح منفتحا للسكن أين ما تقع رغبته وإمكانياته المادية وتطلعاته الحضرية، ويتعايش ضمن هذا المجتمع الجديد على أساس المواطنة ضمن مجتمع العراق، وتحت راية دولة العراق، وليس عائلته او عشيرته، وان كل واحد هو جزء من العائلة الكبيرة التي تضم العراق، والمنطقة سكنها من استحق من الضباط الشباب بما وفرته الدولة لهم، دون الأخذ بالاعتبار

لطبقة او نسب. ثانيا: إن الكاتبة أرادت أن توضح، أن المحتل واعوانه استهدفوا بما سموه مناطق العنف، كان موجها إلى بنية المجتمع الحضرية، من خلال المكان دلالة وبؤرة، والسكان الذين فروا علامة. ويعرف هذه النقطة جاكوبسن ب (المكون البؤري في العمل الفني، فهي تحكم المكونات الباقية وتحددها او تحولها)، فهي على الرغم من امتداد فضاء الرواية إلى مناطق وأماكن بعيدة عن البؤرة، (البيت والشارع الذي سكنته ومدينة بغداد)، وامتدادها إلى مدن ومناطق مختلفة في العراق، إلا أنها تعود مسرعة إلى نفس النقطة المركزية، بالإلتجاء روحيا، لتؤسس من خلال المكان حماية من تفجر الذات، وهي تشاهد جسد العراق يتشظى، تعود إلى المكان لإظهار عمق العلاقة بينها وبين تجليات الإحداث، وهي النقطة الاستدلالية لتبيان المهيمنة في فهم وتحليل الشخصية الروائية وإمكاناتها التفاعلية مع الحدث وديناميكيتها، وثالثا: بيت جد ياسر الذي سكنته لجوءا وبما يحمله من ارث تاريخي للذين سكنوه على مدى تاريخه، والاحداث السياسية والاجتماعية التي رافقته كعلامة على استمرار تواصل الأجيال، ويصبح الملجأ لياسر وامه عند الضرورة عندما ضاقت بهم السبل. وهكذا استطاعت أن توضح لنا أحداثا يكمن فيها الإبداع السردي، لكشف ما لايمكن كشفه ظاهريا، فهي قد جسدت عوالم مادية غير مرئية، من البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمجتمع، وكيفية تعايش هذا المجتمع، ومن ثمة تحول الحياة فيه الى الرعب والخوف والهواجس. وابتعدت عن الحذف الكلي للجزئيات، واستعملت الرموز لتوضيح المضمون، " قدمه سحقت سيكارته على الأرض.. نظرت إليها، فانحنى عليها وقال: أينما يوجد الصباغون توجد، أعقاب السكائر..أنا آسف." ص١٣، إن استخدامها للرموز والعلامات ساعد في تكوين الرؤية المعمقة للحدث، وهو ما سعت إليه عبر تركيزها على المكان كدلالة توضيحية للعلاقة الاجتماعية، لتوصيل الخطاب." صدفتي أنا مع الأصول والألقاب عجيبة، فجدي لأبي مسلم من بيت الرسام، وجدي لأمي مسيحي من بيت رسام ولم أجدهما قد اختلفا في يوم من الأيام"، ص١٣٤. بهذه الصور الايجازية التي تظهرها من خلال الحوار المبتسر، تعمد الى اختصار عشرات الجمل التقريرية والايضاحية، للعلاقات الاجتماعية في بلد يؤسس بناءه الحضاري، بعد حقب من التخلف والتجهيل.

## بناء شخصيات الرواية

على الرغم من أن الرواية أخذت مساحة واسعة في تحرك شخصياتها في المكان، من دولة ليبيا حيث كانت تعمل بطلة القصة عند غربتها، إلى سوريا حيث لجأ الهاربون من حرب اقتتال الأخوة التي أفتعلها المحتل بواسطة عملائه، ثم إلى مدن العراق، من الديوانية مدينة ألحدائقي عمار، إلى شمال العراق مدينة الموصل سكن صديقتها سارة، وأربيل ودهوك حيث هربوا من حرب العصابات والمليشيات، إلا أنها حصرت شخصيات الرواية في ثمانية أشخاص من ضمنهم الراوية، ونوعت في أنتماءاتهم على الرغم من اختلاف وضعهم الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، وهيأت الجهد الأكبر لتوضيح أهمية التنوع في بنائية المجتمع العراقي وتلاحمه، وأبرزت شخصية ختام في كل تصرفاتها، التي اعتبرتها الراوية شاذة في البداية، كنموذج للعراقي، ولكنها بالتدريج أوصلتنا إلى معنى شخصية ختام وأصالتها وانتمائها إلى العراق وطنا وبيتا، وهو ما سيجعلها تتحول في السكن ليضمها مع ختام هذا الاتحاد الذي تجسد، منذ اللحظة التي تحدثت ختام مع القائد الأمريكي للمجموعة التي

تفتش بيتها، " قالت بحزم وغضب أشد : هذا بيتي، أنت ماذا تفعل هنا ؟ " ،ص٥٠. ان جميع شخصيات الرواية يتصفون بالطيبة والنخوة والالتزام، ولم تظهر لنا أي من الشخصيات التي باعت الوطن أو هادنت المحتل، وكل الذين تحدثت عنهم كانوا ضد الاحتلال، حتى وأن لم تفضي بهذه المعلومة عن عمار والصباغ تحسين، الا انهما من سياق السرد يتكشف أنهما من هذا الشعب الذي يقاوم الاحتلال ولكن كل بطريقته، وشكلت الشخصيات الوعاء الذي مثل صورة المجتمع العراقي، وهي وان وضعت شخصية ياسر في فصولها الأخيرة كشخصية محورية، معادلة لشخصية الراوية، إلا أنها وضعتها كصورة تمثل الجيل الذي عاش قبل الاحتلال وما بعد الاحتلال، وما عاش من صراع داخلي، " وعشت صراع البداوة والتحضر في إن أفصل بين اثنين لا يمكن الفصل بينهما في ديني وثقافتي " ، ص١٣٢ . وفي هذا الصراع الذي يطرح نفسه للمناقشة اجتماعيا، تلخص ختام معالجة روح الصراع من ادراك حضاري لبعد النسقين، " فلا تهتمي، أن يعتقل ياسر هنا أفضل من أن يسافر ويضيع هناك. " ص١٣٦، وهذا يجعلنا نتوقف للوصول الى تحليل شخصياتها التي جعلتها شخصيات مقنعة وتتصرف بتلقائية، ما عدا شخصية ختام وكذلك ياسر فهذه لظروفها التي جعلتها شخصية مركبة وياسر للظروف التي حكمت عليه أن تكون شخصيته مركبة، وشخصية الراوية أهميتها ليس لكونها تروي القصة، ولكن للصفات التي منحتها الكاتبة لها، فهي عاشت لحظات السعادة في ظل مجتمع متحد، يعيش برخاء، تحمل في ذهنها ذخيرة، لكل أحداث العراق عبر عقدين من الزمن ونيف، عندما كان العراقيون يذهبون إلى لندن مثل ما يذهبون للنزهة إلى مدينة عراقية أخرى، وهي على درجة من الثقافة والاختلاط، بحيث تستطيع من تكوين الرأي، وبالاضافة لذلك تملك تجربة الغربة التي ذاقتها وعرفت مرارتها، كل هذه الصفات والخبرات، جمعتها لتكون شهادتها من الواقع وليس محض خيال، ولهذا فهي تجرنا لاكتشاف الأشياء بالفعل وردة الفعل، مستخدمة ايحاءات الحوار، ليكون صادق النغمة وموحيا وحقيقيا، تنقلنا معها في كل ماتصرفته ختام أمامها بما حاول أن تجرنا للايهام بأنها تصرفات أمرأة شاذة، ولكنها قبل أن تنهي الرواية تفسر لنا بتلقائية شخصية ختام، عندما تسألها، " لماذا أحرقت كل تذكارات الماضي؟ (فتجيبها ختام ) لم أعد شغوفة به، وأريد أن أبدأ من جديد.. إن البشر الذين يجمعون العنتيكات من حولهم سيتحولون هم أنفسهم إلى عنتيكه . " ص ١٤١ ، كما أنها أخلتها من أي ارتباط عاطفي، لتملأ الفراغ العاطفي كحقيقة، من خلال واقعها الحالي، وليس محض أجترار الاحلام، موضحة أن الماضي للاستعانة لرؤية المستقبل، وليس التمسك به والبقاء على هامش التاريخ، ومهما حدث ويحدث فالبيت هو الاساس، وسيبقى العالم الآخر لايلم بالجرح النازف، ولايعرف له الدواء الا أهله، " وآخر رسالة بعثها ياسر من السجن تقول جملة واحدة: أريد أن أرجع الى البيت .

إن رواية حلم وردي فاتح اللون، للقاصة والروائية ميسلون هادي تتمثل فيها العبارة التالية " لايكفي أن يكون الفنان خبيرا بالعالم بتمظهراته الخارجية والداخلية معا، بل لابد أن يكون قد خامر قدرا كبيرا من المشاعر الكبيرة، وان يكون قلبه وروحه قد أهتزا وانفعلا بعمق، وأن يكون قد عاش وعانى كثيرا، قبل أن يغدو مؤهلا للتعبير في أشكال عينية عن أعماق الحياة التي لايسبر لها غور " . هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت. ١٩٧٨. ص٢٩٥ .

# ثقافة المقاومة
# قصة "الوقوف في الصف" أنموذجاً

◄ د. شوكت درويش

يتطلع الإنسان المشرَّد خاصَّة إلى بزوغ فجره، وإنهاء حالة التَّشرد، ولذا يُسقط الفجر الحقيقيّ على حالته، ويرى فيه كل أمل ببزوغ فجره، وفجره لا يتحقق إلا بكثير من الشُّعاعات (١) (كل شهيد يمثل شعاعاً)، "جلس رياض وأخوه أحمد يرقبان طلوع فجر جديد" (٢) والفجر الجديد، وما يسيران عليه من الدَّرب جعلهما" يسترجعان ذكرى أخيهما زياد الذي كان قد انضم إلى المقاومة الفلسطينيّة منذ ثلاثة أعوام، واستشهد قبل أيام في معركة مع العدو الصهيونيِّ في جنوب لبنان..." (٣)

"كان يحلم بالعودة ويسأل بشوق وحنين عن الفجر في الوطن... متى نراه؟ وكيف يكون؟... لعل جماله لا يوصف... وروعته لا مثيل لها." (٤)

حبّ الوطن والتغني بجماله ورؤيته للشّمس على حيطان بيت حبيبته أحلى منها على حيطان النّاس الآخرين، كما قال الأعرابي المحبّ – ولذا كان لا بدَّ من حمل وسيلة للدّفاع عن محبوبه (الوطن)" وكان لا يملُّ من القول بأنَّ قدرنا أن نحيا في ظلِّ البندقيّة"، أمَّا أن نركن لقرارات تصدر من الأمم المتَّحدة ونؤمن بأنها ستعيد لنا وطناً، ونؤمن "بالحلول السِّلميّة – فنكون– كمن يعانق أوهاماً" (٥) ولذا عانق ما آمن به وعاش تحت ظلال البندقيَّة حتى لاقى وجه ربّه شهيداً.

والذِّكرى مدعاة لإعادة الحسابات، والنّظر إليها بإمعان وتدبُّر ليكون القرار قراراً مدروساً ونهائياً لا رجعة فيه، ولا تردّد في الإقدام عليه، وعاش رياض ذكرياته مع زياد لحظة فكر في الانخراط في صفوف المقاومة، وتذكّر لحظات التردّد والتّسويف والإمهال، ولمّا سأله أحمد عمّا هو سارح فيه، مغرق في التّفكير به، أجابه رياض:" كان عليّ أن أذهب معه". (٦) وكعادة المتردِّد كان يسوِّف ويؤجِّل اللّحاق به، وأحسَّ بالفراغ الكبير طيلة السَّنوات

---

◄ أكاديمي وباحث من الأردن.

الثَّلاثة الَّتي فارق فيها أخاه، وكان يعلِّل نفسه بالقول: "كنت أفكر في الانضمام إلى المقاومة، وأحسب أنّ التَّفكير في الخير خير... وأنّ لا فرق بين مجرد التَّفكير في المقاومة وبين المقاومة ذاتها، ولم أكن أدري أنّ التَّفكير في الخير وحده لا يكفي" (٧).

وجاء نبأ استشهاد أخيه، صعقه النَّبأ، وهزّ كوامن نفسه وبعث آلامها، ويقول: وعندها أدركت كم كنت أنانيّاً وجباناً. هذه هي الحقيقة يا أخي... -النّفس اللَّوامة، تراجع نفسها، وتعي ما عملت، وما عليها أن تعمل- "هذه الحقيقة يا أخي... الحقيقة لا أستطيع لها أنكاراً أو جحوداً... ولماذا أنكرها أو أجحدها ما دمت أعترف بها إلى نفسي؟

كيف نخجل من البوح بالحقيقة إلى الآخرين ولا نخجل من البوح بها إلى نفوسنا، وهي أقرب شيء إلينا؟" (٨)

وحاول أحمد أن يخفف على أخيه، وأن يواسيه بتحويل الحديث لمسار آخر، ألا وهو: كيف ينظر العدو للمقاومين المجاهدين على أنهم "مخربون ومجرمون...، ماذا أبقى هؤلاء الصهاينة الدُّخلاء لأنفسهم من أوصاف؟ - وكل وعاء بما فيه ينضح – ما يضر نا لو قالوا وأطلقوا على المقاومين مئات الأسماء،" كان زياد يؤمن بأنَّ على كلّ منّا أن يحرص على الوقوف في الصَّف...- أن يكون مستعداً متأهباً دوماً ينتظر ويسير على مهله حتَّى يصله دوره في ما يترتب عليه من مقاومة، مشاركة فاعلة،- أن يكون له دور" ".(٩)

قال أحمد متسائلاً:

- أتذكر ما كان يتبجَّح به (الأعور) – موشيه ديّان – من أنَّنا شعب نحسن الوقوف في الصَّف – أي: أنَّنا نحسن الوقوف في صفوف صدقات – الاونروا – "وإنه لهذا لا يخشانا ولا يحسب لنا حساباً..."

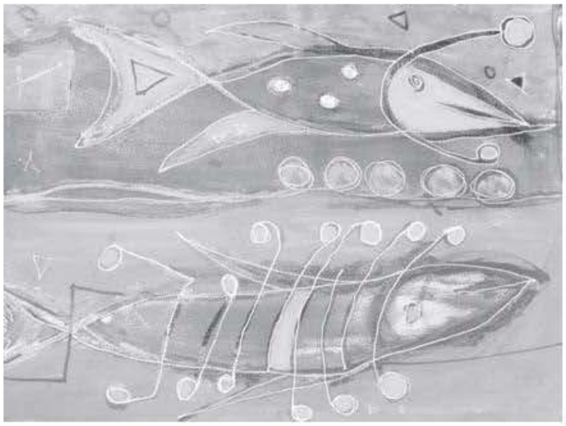
"رد رياض:

- هذه وجهة نظر (واحدة) وواهمة... أمَّا الحقيقة فهي أنَّنا شعب يقف كل أبنائه في الصَّف في انتظار دورهم..." (١٠)- في المقاومة والاستشهاد والتَّضحية– "مؤمِّلين أن تتاح لهم الفرصة ليواروا حنطتهم – أملهم وبذارهم من المال والولد – في قلب الأرض" (١١) مؤمّلين في نبت جيد من الأبناء ليبقى المدد مستمراً من المقاومين-" ويحلموا بموسم حصاد آت..." -(١٢) النَّصر بإذن الله –تعالى– وكلَّما كان العطاء مستمراً فسترى الصَّف لا ينقطع "وأنا أيضاً أقف اليوم في الصَّف وعليّ أن أثأر مرتين: مرَّة للوطن، ومرة للأخ الشَّهيد... لقد ضقت ذرعاً بالفراغ الَّذي أعيش فيه،... وطمحت إلى أن أمزج دمي بتراب وطني، - قمة أمنية المجاهد المقاوم– وأحفر اسمي يوماً على جذع شجرة زيتون – أن يكون اسمي من بين الأسماء الخالدة في قائمة الشهداء- في أحد الكروم الفلسطينية..." (١٣) في أحد الأماكن والمواقع الفلسطينيّة الَّتي تدور رحى معاركها على أرض فلسطين الخيِّرة المعطاة – الكروم-.

وعاش رياض وسط العاصفة بين النَّقيضين "الأمل واليأس، الحقيقة والخيال، والانتصار والفشل... الحياة والموت" (١٤) وكان يقول لأصدقائه:

– أتريدون منِّي أن أبوح لكم بسرِّي؟ ... لقد وعدت نفسي بأن أعبر بها الحدود يوماً... وإنني واثق من قدرتي على الوفاء بهذا الوعد، – وعد الوفاء بالوقوف في الصَّف بانتظار دوره – لقد أحرقني الحنين إلى أرض فلسطين... إلى الجبال والسُّهول والهضاب والبّيارات، وإلى الشَّاطئ ذي المعطف الأزرق الجميل..." (١٥)

وجاء دوره ووفّى بوعده وانضم إلى صفوف المقاومة "وبعد أكثر من عامين، وكان رياض يجلس في قاعة إحدى المحاكم العسكريّة الصُّهيونيّة، متهماً بالاشتراك في أكثر من عمليَّة فدائيّة جريئة داخل الوطن..." (١٦) في قاعة المحكمة جلس كثير من الفلسطينيين يرمقونه بعيون مملوءة حبّاً وأيدٍ ممدودة تشد على يديه، معاهدة بالسَّير على الدَّرب في صفوف لا تنتهي، كل ينتظر دوره "ولن ينتهي الدور إلاّ بانتهاء الظُّلم وطلوع الفجر" (١٧) وعندما "عاد رياض من تأملاته كان الصوت الحاقد ما زال ماضياً في ترديد عبارات الحكم الّتي امتلأت بالعنجهية والبغضاء والحقد. وعندما انتهى الصَّوت البغيض من تلاوة القرار معلناً الحكم على رياض بالسُّجن لمدَّة عشرين عاماً... أجال رياض بصره في القاعة. كانت العيون المتحدِّية –الواعدة بمواصلة المسيرة، و السَّعي على درب المقاومة– ما تزال تحتضنه، تعانقه، تضمّه إلى أهدابها؛ ابتسم في رضى ورفع يده عالياً بعلامة النَّصر" (١٨).



لوحة الفنان شادي حاود / الأردن

---

## الهوامش:

١ – الأسلم أن يُجمع غير العاقل جمع مؤنث سالماً.

٢ – مختارات من القصّة القصيرة الأردنيّة؛ إبداعات: ٢٢، سلسلة كتب شهريّة تصدر عن وزارة الثّقافة؛ إعداد رابطة الكتّاب الأردنيين؛ ٢٠٠٣م ص ٣١١.

٣ – مرجع سابق ٣١١.

٤ – نفسه٣١٢.

٥ – نفسه ص ٣١٢.

٦ – نفسه ص ٣١٣.

٧ – نفسه ص ص ٣١٣-٣١٤

٨ – نفسه ص ٣١٤.

٩ – نفسه ص ٣١٤

١٠ – نفسه ص ٣١٥.

١١ – نفسه ص ٣١٥.

١٢ – نفسه ص ٣١٥.

١٣ – نفسه ص ٣١٥.

١٤ – نفسه ص ٣١٦.

١٥ – نفسه ص ٣١٦.

١٦ – نفسه ص ٣١٦.

١٧ – نفسه ص٣١٧.

١٨ – نفسه ص٣١٧.

# تـــــــــــراث

- اللغـة الآراميـة : أهميتها وعلاقتها بالعربية واللغات الأخرى

# اللغة الآرامية..
# أهميتها وعلاقتها بالعربية واللغات الأخرى

د. هايل الدهيسات

ما كان للبدوي الناشئ بين ظمأ رمال الصحراء ووهج الشمس ليستوقفنا لو لم يكن قد أدهش البشرية بعد أن استقر في أكاد وبابل ونينوى وماري واوغاريت وابلا وتدمر والبتراء، وغيرها من المدن العربية القديمة، واندمج في نسيجها الاجتماعي ليحقق التواصل والتفاهم في المجتمع والحياة.

وما كانت تلك الموجات الاستيطانية التي استقرت في تلك المدن لتستوقفنا طويلاً لولا أنها قدمت المادة البشرية لبناء أسس التقدم الحضاري الذي قام على أكتاف الأكاديين والآشوريين والكلدانيين والكنعانيين والشعوب الآرامية من نبطيين وتدمريين وغيرهم.

من البحر المتوسط إلى الفرات ومن أرض الرافدين حتى بلاد العرب جنوباً سادت كما هو معروف اللغة الآرامية، وكان انتشارها أكبر بكثير من المجال السياسي الذي امتدت إليه، واستخدِمَ اصطلاحها منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، ليدل على اللغات التي تكلمها المستوطنون في الأرض الخصيبة التي كانت قد تمت بنداء دجلة والفرات والعاصي وبردى والأردن، وغيرها من الينابيع والأنهار الممتدة.

وحقيقة الأمر أن اللغة الآرامية تنتمي إلى مجموعة لغوية واحدة متعددة اللهجات، إلا أنه عام ١٧٨١م أطلق عالم اللاهوت النمساوي "شلوتزر" اصطلاح السامية على اللغة الآرامية تجاوزاً، و كان ذلك لأول مرة في دراسة نشرها عن الكلدانيين - وهو أمر سنعالجه في بحث منفصل - حيث تبنى المستشرقون الأوروبيون هذا الاصطلاح حتى صار شائعاً ومتداولاً في الأوساط العلمية العربية والعالمية حتى الوقت الحاضر.

تقرأ الآرامية وتكتب من اليمين إلى اليسار بحروفها القديمة، كالخط المربع منفصلة بعضها عن بعض. كما تتبع أبجديتها ترتيب أغلبية الأبجديات القديمة، أي بمعنى؛ أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، كما تختلف عن العربية بأن لا إعراب لأواخر الكلمات في الجمل. وأقرب اللغات القديمة إليها هي الكنعانية، وبينها وبين العربية عناصر مشتركة كثيرة في النطق والمفردات والتصريف.

لعلنا لا نبالغ إذا ما قلنا إن اللغة الآرامية كانت قد شكلت وحدة ثقافية لغوية بقيت منتشرة برغم كل التأثيرات، ولعبت دوراً مهماً في وحدة المشرق القديم، واستمرت بقوتها حتى بدايات العهد الإسلامي، وبالآرامية تأثرت بعض اللغات بما فيها العربية.

تطورت الآرامية ليتوصل أهلها لكتابة خاصة بهم في منتصف القرن السابع قبل الميلاد بالترتيب الأبجدي

باحث من الأردن.

كما أسلفنا، وعندما انهارت الإمبراطورية الآشورية مع نهاية القرن السابع قبل الميلاد تحت ضربات التحالف الميدي الكلداني، ازدادت أهمية الآرامية كلغة دبلوماسية دولية وأصبحت تشكل مع الإمبراطورية الأخمينية Achaemenides (أسرة ملكية فارسية أسست لها إمبراطورية في فارس عام ٥٥٩ ق.م حيث امتدت في أوجها إلى جميع أرجاء الشرق الأدنى) إحدى لغات الأدب والإدارة والحكم بخطها اليدوي.

بعد سقوط الدولة الأخمينية فقدت الآرامية السند الذي جعل منها لغة خطية رسمية متجانسة ذات لهجة موحدة في مختلف الولايات، وبدأت تتراجع أمام اللغة اليونانية لفترة زمنية محدودة ليتبدل الحال من جديد وتحتل مكاناً مرموقاً في المشهد الثقافي لعالم المشرق القديم.

إن معلوماتنا عن الآرامية الموغلة في التاريخ القديم محصورة ببعض النقوش والكتابات المكتشفة حديثاً، وهي أثر من آثار الحضارة الآرامية القديمة في مناطق بلاد آرام، وربما لأسم آرام هذا أو آرامي صلة بالسمو والسيادة والارتفاع، وقد أطلقت هذه الكلمة في بادئ الأمر على المنطقة الشمالية لبلاد الرافدين حيث انتشر الآراميون قبل أن يؤسسوا ممالكهم، في العراق وسورية والأردن وغيرها.

وتعود هذه النقوش في أغلبيتها إلى القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد وقد نقشت بالقلم الكنعاني الجنوبي مع بعض المفردات الآرامية ومن بينها:

نص منقوش على مذبح نذري عثر عليه في غوزانا، (تل حلف حالياً في سورية)، والتي كانت عاصمة لمملكة بيت بخياني الآرامية ويعود تاريخها إلى القرن العاشر قبل الميلاد.

نص مسلة زاكير، ملك مملكة حماة الآرامية، وقد وجدت المسلة في (آفس) الواقعة بالقرب من سراقب جنوبي حلب، ويرجع تاريخها إلى أواخر القرن التاسع قبل الميلاد.

نصوص آرامية منقوشة على عدة مسلات اكتشفت في منطقة (السفيرة) جنوبي شرقي حلب، وتعود إلى منتصف القرن الثامن قبل الميلاد.

نصوص أخرى منقوشة على عدة لقى أثرية عثر عليها في شمأل زنجرلي في كيليكيا عند جبال أمانوس الحدودية بين تركيا وسوريا، ويبدو أنها كانت متأثرة بالكنعانية. وكذلك النقوش الآرامية في موقع تل الفخار في الجزء الشمالي الشرقي من مدينة الحسكة السورية. وقد تبلورت الثقافة الآرامية في عدد من ممالك آرام كمملكة بيت عديني وعاصمتها تل برسيب (تل احمر)، وإمارة بيت أغوشي وتسمى أرباد، أو أرفاد، أو تل رفعت وهي مدينة سورية تقع على بعد ٣٥ كم شمال مدينة حلب.

ومن بين تلك الممالك الآرامية مملكة صوبا البقاع في لبنان، ومملكة «معكا» في الجولان، ومملكة آرام دمشق، وكان آخر ملوكها رصين. ومن أشهر المواقع الآرامية عين دارا قرب عفرين بالقرب من حلب وتل النيرب جنوب شرق حلب، وفيها عثر على آثار آرامية محفوظة في متحف مدينة حلب.

تعد نصوص قمران أو مخطوطات البحر الميت الآرامية من أهم ما عثر عليه في عقد الأربعينيات من القرن المنصرم، ويرجح أنها تعود تاريخياً إلى القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد، وهي مخطوطات كتبت بالآرامية والعبرية عثر على عدد منها في مُغر قريبة من البحر الميت عام ١٩٤٧ م وقد أدى الكشف عن مضمونها بمقارنتها بنصوص مماثلة لها في لغات شرقية أخرى معاصرة.

من بين نصوص البحر الميت التي عثر عليها أربع مخطوطات من سفر طوبيا، وليس من شك في أن هذا السفر كان قد كتب، أول الأمر باللغة الآرامية، ومن المحتمل أن ذلك كان ما بين القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد. وهناك أيضًا سفر أخنوخ، الذي يضم الكتاب السماوي وكتاب الحراس وكتاب الأمثال وكتاب الحكماء ورسالة أخنوخ وغيرها من الكتب.

كان الآراميون قد اقتبسوا أبجديتهم من الكنعانية الجنوبية كوسيلة للكتابة، وطوروها فيما بعد وفق متطلبات لغتهم متأثرين بالوسائل المستعملة في الكتابة من القلم المعدني أو الخشبي، وكذلك بالكتابة على ورق البردي أو الفخار أو جلد بعض الحيوانات، إلا أنهم كانوا قد هجروا اللغة الكنعانية بسرعة مذهلة، واستعملوا لغتهم الخاصة بهم.

وعندما نقول بأن الآراميين قد تأثروا بالكنعانية لغة وكتابة، فهذا لا يعني بأنهم هجروا لغتهم نهائياً. فمنذ القرن الثامن قبل الميلاد بدأنا نلاحظ بأن الآراميين قد راحوا يستعملون لغتهم الخاصة بهم بأحرف كنعانية قبل أن يطوروا كتابة خاصة بهم، وسنجد اعتباراً من القرن الرابع قبل الميلاد نماذج عديدة من الخطوط الآرامية.

ففي بلاد الرافدين وعلى أرض سورية والأردن وفلسطين كانت الآرامية قد تطورت مولدة عدة لهجات محلية مع كتاباتها الخاصة بها، حيث يتجه الرأي العام لدى الباحثين إلى تقسيم اللهجات والكتابات الآرامية إلى عدة أقلام اعتباراً من القرن الأول ق.م وذلك بتوزيعها على مجموعتين أساسيتين: المجموعة الغربية وتحتوي على اليهودية الآرامية، الآرامية المسيحية الفلسطينية، النبطية والتدمرية.

والمجموعة الشرقية تضم لهجة تلمود بابل، المنداعية، لهجة مدينة حران، إضافة إلى السُّرْيَانية التي تنطق "لشانا سريايا" وهي لهجة مدينة الرها. والرها: أورهي بالآرامية، وأوديسا باليونانية ويطلق عليها اليوم بالتركية اسم أورفا، ويسميها البعض الآرامية الشرقية الحديثة، وهي بعيدة عن الآرامية القديمة إلا أنها تطورت واغتنت بمفردات بعض اللغات التي عاصرتها مع مرور الزمن كالآرامية والتركية والفارسية والعربية.

وفي السياق نلقي الضوء على ما بقي متداولاً حتى هذا اليوم من اللغة الآرامية التي ما زال قسم من السكان القاطنين بين بحيرة "وان" الواقعة جنوب شرقي تركية وبحيرة "أورميا" في إيران وهم ينطقون لهجات آرامية ويعتنقون المذهب النسطوري (نسبة إلى نسطوريوس بطريرك القسطنطينية ٣٨٦ ـ ٤٥١ م الذي نادى بمبدأ الطبيعتين الإلهية والبشرية).

ويحتفظ المسيحيون اليعاقبة (أنصار المفكر الديني القديس يعقوب البرادعي الذي نادى بوحدة طبيعة المسيح) الذين يقيمون في جبال طور عبدين الواقعة بين نصيبين وديار بكر بلهجة آرامية، وما زال يوجد أيضاً الكلدانيون ونعني بذلك أولئك الذين يقيمون شمال الموصل ولغتهم هي ضربٌ من الآرامية.

هناك لغة آرامية سائدة هي اللهجة المحلية لسكان بعض القرى السورية (شمالي دمشق)، هي "معلولا وبخعا جب عدين". وعندما نصغي للمحليين وهم يتحدثون، نلحظ بأن المفردات العربية قد دخلتها بصورة كثيفة، ونلحظ أيضاً بأن تركيب الجملة هو أقرب إلى الآرامية من العربية كما أن النطق هو أقرب إلى اللسان الآرامي من اللسان العربي.




## قصص: حديث المرايا والكوابيس

**د. هدى فاخوري**

صدرت المجموعة القصصية للكاتبة الدكتورة هدى فاخوري، بعنوان "حديث المرايا والكوابيس" عن دار ورد في عمان، بدعم وزارة الثقافة الأردنية لعام ٢٠٠١، وتقع المجموعة في ١٢٧ صفحة من القطع المتوسط.

تضمّ المجموعة تسع وعشرين قصة قصيرة، وهي قصص تتحدث عن الأحلام والكوابيس والمرايا، فهي أقرب لمناجاة الروح، والبحث عن الذات، وكما جاء في مقدمة المجموعة "قد تكون هذه القصص المختلفة لوناً آخر من ألوان القص الذي رغبت في أن يكون قصاً غير مألوفاً، فالمألوف لا يضيف، وغير المألوف يشحذ الخيال ويفتح أفقاً جديداً سرعان ما يصبح غير جديد، وهذا هو التحدي.".

## قصص: الفوضى الرتيبة للوجود

**هشام البستاني**

صدرت المجموعة القصصية للكاتب هشام البستاني، بعنوان "الفوضى الرتيبة للوجود" عن دار الفارابي في بيروت، لعام ٢٠١٠، وتقع المجموعة في ١٩٠صفحة من القطع المتوسط.

قسّمت المجموعة إلى أجزاء قصصية، تضم عناوين فرعية، ففي الجزء الأول "اضطراب" اثنتا عشر قصة قصيرة، وفي الجزء الثاني "غزّة" قصتان، وفي الجزء الثالث "العبور" ثلاث قصص، وفي الجزء الرابع "كأنه حُلم" ثلاث قصص.

تكشف قصص المجموعة عن كاتب قصصي يزاوج ما بين النص والهامش، وقد يكون الهامش متعلّق بصورة فوتوغرافية أو إحالة ثقافية أو بيلوغرافية أو تاريخية..، فهي قصص ملتبس في بنيتها ونوعها، وقد قدّمت للقارئ بأسلوب أدبي شيّق، تستثير في داخلها أسئلة كثيرة.






## رواية: خيط الرشق

**مهى عبد القادر مبيضين**

صدرت رواية مهى عبد القادر مبيضين "خيط الرشق"، عن دار ورد في عمان، لعام ٢٠١٠، وتقع الرواية في ١٣٩صفحة من القطع المتوسط.

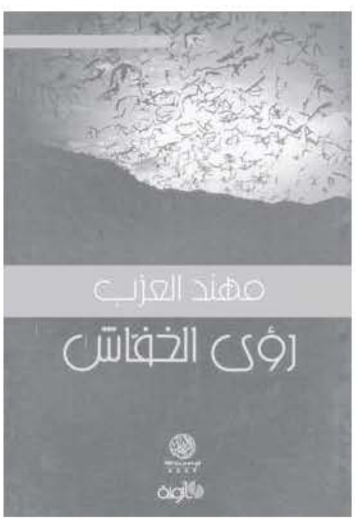
تصور رواية "خيط الرشق" المأساة الفلسطينية على أرض محتلة منذ عام ١٩٤٨، وتدور أحداثها في قرية "كفرعانة"، من خلال استدعاء الماضي، واستشراف المستقبل، في أحداث متشابكة ترتد بك إلى ما قبل النكبة وما بعدها، لتجد نفسك تعيش أحداثاً مفجعة ومؤلمة، وما يميز هذه الرواية تلك التفاصيل التي تشتم من خلالها رائحة الأرض وبيارات البرتقال ودم الشهداء، في تصاعد درامي عبر لغة سردية توظف فيها تقنيات الرواية الحديثة.

## كتاب: رؤى الخفاش

**مهند العزب**

صدرت كتاب "رؤى الخفاش" للكاتب مهند العزب، عن دار أزمنة في عمان، لعام ٢٠١٠، ويقع الكتاب في ١١٤صفحة من القطع المتوسط.

الكتاب عبارة عن شذرات أدبية، ويقدم له الدكتور راشد عيسى بالقول: "يلتقي الشعر والمثل وعبارة الحكمة والطرفة (النكتة) في ميزتين جوهريتين هما الاختزال اللغوي وفتنة المغزى، فيؤدي أقل الكلام إلى أعلى المعاني. ولا يتحقق أقل الكلام إلا ببراعة الاختيار اللفظي، ولا يتحقق أعلى المعاني إلا بحسن نظم المفردات وتجاورها المنسجم، وتلك هي بلاغة الفصاحة في مرجعيتها العربية والعالمية في كل زمان ومكان. والنص الأدبي العالي إنما يتأسس على بنيان اللغة الذكية النشطة التي تقدم المعنى، أو الدلالة، أو المغزى، أو مرام الكناية بأجمل أسلوب.".






## رواية: يا قدس – سوق الإرهاب

**محمد عبد الله القواسمة**

صدر رواية محمد عبد الله القواسمة "سوق الإرهاب"، عن دار ورد في عمان لعام ٢٠١٠، وتقع الرواية في ١٨٤ صفحة من القطع المتوسط.

و"تقدم هذه الرواية عالماً تخييلياً يرتبط بظاهرة انشغل بها العالم منذ بداية القرن، أعني بها ظاهرة الإرهاب، إذ تتشابك الأحداث، وتتصارع الشخصيات، وتتعالى الأصوات، وتتنافر كأنها في سوق تُعرض فيها أنواع العنف والقتل وسفك الدماء.

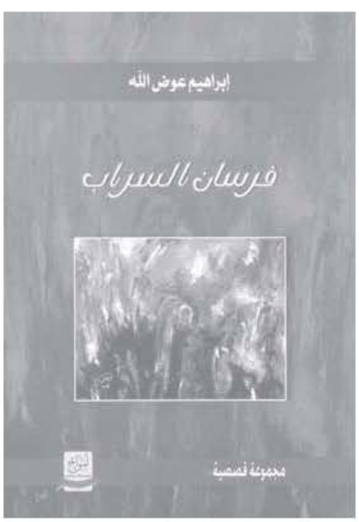
ويتجاوب مع هذا السوق بناء الرواية وتقنياتها، فيتعدد الرواة، وتتداخل الأزمنة والأمكنة، وتتنوع الأجناس الكلامية والخطابات لتتجسد في الرواية أيديولوجية تدين التطرف والعنف وأسبابها، وتُعلي من شأن التصدي للعدوان والظلم".

## قصص: فرسان السراب

**إبراهيم عوض الله**

صدرت المجموعة القصصية للقاص إبراهيم عوض الله، بعنوان "فرسان السراب" عن دار أمواج في عمان، لعام ٢٠٠١، وتقع المجموعة في ١٠٨ صفحات من القطع المتوسط.

تضمّ المجموعة إحدى وعشرين قصة قصيرة، وهي تعالج قضايا اجتماعية تقترب من أحداث حياتنا اليومية، بتفاصيلها الصغيرة، فهي قصص أقرب للواقعية في تماثلاتها، تحس من خلالها نبض الشارع اليومي، منذ القصة الأولى "أحلام شرقية"، مروراً بباقي قصص المجموعة، إلى القصة الأخيرة "خط أحمر"، وقد صدر للكاتب عدد من المجموعات القصصية والروائية، منذ عام ١٩٧٥.



# ذائقتنا الفنية

## د. هند أبو الشعر

باريس ممطرة في هذه الصبيحة الصيفية ، مطر لا يتوقف ، ونهر السين يتقبل الزخات الصيفية الهادئة والغزيرة بعشق ، أقف مع صف من عشاق الفن تحت المطر ، أحمل المظلة الزرقاء وأقف بانتظار أن يفتح المتحف الذي يضم أعمالاً فنية عالمية مقابل نهر السين ، تطلعت إلى مدخل متحف ( Orsay ) وتابعت صف المنتظرين معي ، كانوا من جنسيات كثيرة ، وكنت أسمع أحياناً كلمات تدل على كل لغات العالم ، والكل بانتظار الكنوز الإبداعية لفان كوخ وجوجان ومونيه وديجا وعشرات الفنانين ، واكتشف عندها أنني العربية الوحيدة في هذا الصيف المبلل بمطر باريس الصيفي !

ما زال المتحف مغلقاً ، إذ أننا جئنا مبكرين ، وكان المطر يزداد وصف المنتظرين يزداد أيضاً ، ووجدت أمامي فرصة للتأمل الرائق في صبيحة غائمة ، ماذا لو رآني أبناء وطني وأنا أقف مبللة بالمطر أمام باب مغلق .... ؟ ماذا لو عرفوا بأنني أنتظر الدخول لرؤية لوحات فنية... ؟ وماذا لو عرفوا بأن هذا الباب المغلق في باريس... ؟ سيفرح أصدقائي من الفنانين التشكيليين، لكن الناس، أقصد رجل الشارع الأردني بما فيهم نساء الوطن، سيجدون هذا أمراً مضحكاً، ولو كانوا مكاني لدخلوا أول مقهى على الرصيف وطلبوا القهوة.. ولهرولت النساء إلى الأسواق ولانشغل الرجال بأمور أخرى في باريس !

ما زلت أمام الباب المغلق ، هدأ المطر وانفتح الباب ، وانفتح معه عالم الفن المدهش ، أصابني الذهول وأنا أتوقف في القاعة التي تضم أعمال فان كوخ ، لا أريد أن أترك هذا المكان ، أعرف أنهم يغلقون الأبواب عند الخامسة ، ولكن كل عمل من هذه الأعمال يستحق أن تقف عنده بانبهار ودهشة ، أندفع بروحي وجسدي معاً نحو أعمال جوجان الاستوائية المذهلة ، أحفظها عن ظهر قلب ، لكنها في الحق أجمل من اللقطات الفوتوغرافية، الروح والحياة والوهج ، وتأكدت بأنه لا يمكن لأي كاميرا مهما كانت أن تعطيها حقها .. لا يمكن !

---

◄ أكاديمية وباحثة من الأردن.

أتسمر عند أعمال مونيه ، وانتقل إلى ديجا وإلى غيره وغيره ، أعود إلى بورتريه فإن كوخ الحادة الحزينة، وأنتقل إلى بورتريه جوجان الحارة بلون الأرض ، وأعود من جديد إلى لوحة ( الغذاء على العشب ) أصبح مثل الفراشة المتنقلة من زهرة إلى أخرى خشية أن يهرب الوقت وأحس بأنني سأنهزم أمام سطوة الوقت ، وان كل ما أراه يملؤ روحي فرحاً !

لا أعرف كيف يمكنني أن أصدق أن هذا المكان المدهش كان محطة للسكك الحديدية المتوجهة من باريس إلى بواتيه وإلى غيرها من مدن فرنسا ، مكان فيه من العظمة ما يصعب عليّ وصفه ، أتخيل احترام السلطة للأهالي ، لتجعل من محطة سكة الحديد تحفة فنية في البناء ، ولتضع للمسافرين ساعة حائط يزيد ارتفاعها عن عشرة أمتار ، ولتزين الحيطان بالمنحوتات الجميلة ، احترام حقيقي للذوق يصل حداً لا مثيل له !

هذا المتحف إذن كان محطة لسكة الحديد ، هكذا تحترم السلطة الشعب وتحترم ذوقه وتنميه وتمتعه ، وبالمقابل فإن الشعب يعامل هذه الأماكن العامة ، بذوق راقٍ ، أقرر فجأة أن أنسحب قبل الخامسة ، أقرر أن أعود من جديد إلى متحف اورسي ، أجلس في المقهى الجميل المبلل بالمطر ، أتطلع من البعيد إلى نهر السين، أسير بمحاذاة الجسر وأعبر نهر السين ، لا أحس بالوقت ، وأتخيل محطات ومواقف سياراتنا وباصاتنا فأحزن ، أحس بأن الذائقة الفنية مسألة صعبة .. إنها حضارة وليست مجرد وقت !

أحلم فقط بذائقة فنية تجمعنا، ذائقة تجعلنا نرى الفن في مرافقنا العامة، ولا نجعل الذائقة الفنية الأردنية محصورة في قاعات العرض وكليات الفنون في الجامعات، أليس من حقنا أن نحول المرافق العامة إلى مكان نحبه ويحبنا ؟!